

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**O Teatro da Rua dos Condes  
1738-1882**

Licínia Rodrigues Ferreira

Orientador: Professor Doutor José António Camilo Guerreiro Camões

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos,  
na especialidade de Estudos de Teatro

2019



UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



O Teatro da Rua dos Condes  
1738-1882

Licínia Rodrigues Ferreira

Orientador: Professor Doutor José António Camilo Guerreiro Camões

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos,  
na especialidade de Estudos de Teatro

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e  
Diretora da Área de Literaturas, Artes e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de  
Lisboa;

Vogais:

- Doutor Luís Celestino Mourão Soares Carneiro, Professor Associado da Faculdade de  
Arquitetura da Universidade do Porto;
- Doutor David John Cranmer, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e  
Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutora Ana Isabel Pereira Teixeira Vasconcelos, Professora Auxiliar do Departamento  
de Humanidades da Universidade Aberta;
- Doutora Maria João Oliveira Carvalho de Almeida, Professora Auxiliar da Faculdade de  
Letras da Universidade de Lisboa;
- Doutor José António Camilo Guerreiro Camões, Investigador Principal da Faculdade de  
Letras da Universidade de Lisboa, orientador.

Instituição financiadora: Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/80523/2011)



*Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del teatro perdido; la historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de “aventura” que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para “restaurarla” en el presente). De esta forma la investigación teatral implica el ejercicio permanente del duelo, de la asunción de la pérdida, en tanto vivimos el teatro en presente pero lo pensamos como pasado, como algo que aconteció y es irrecuperable en tanto acontecimiento. A esto se suma el reconocimiento epistemológico de la ignorancia a que nos obliga el estudio del acontecimiento teatral, imposible de capturar en su complejidad desde el presente y por lo tanto irremisiblemente perdido en su dimensión compleja. Nos aproximamos al acontecimiento desde la pérdida, el duelo y la ignorancia, a través del rescate de fragmentos, parcialidades, hipótesis, siempre sujetos a revisión.*

Jorge Dubatti

*Não havia ninguém em Lisboa que não tivesse ido, pelo menos uma vez na vida, ao Teatro da Rua dos Condes.*

Alfredo Gallis



## SUMÁRIO

<b>Índice de figuras .....</b>	<b>iv</b>
<b>Resumo .....</b>	<b>v</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>vii</b>
<b>Siglas .....</b>	<b>viii</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>Estudos precedentes .....</b>	<b>4</b>
<b>Metodologia.....</b>	<b>7</b>
<b>Estrutura .....</b>	<b>9</b>
<b>I. DA FUNDAÇÃO AO TERRAMOTO DE 1755.....</b>	<b>12</b>
1. A Rua dos Condes e o Palácio da Anunciada.....	13
2. Espetáculos em Lisboa nas primeiras décadas de Setecentos .....	16
3. As origens do Teatro da Rua dos Condes: dúvidas e dificuldades.....	23
4. A abertura do Teatro da Rua dos Condes em 1738 .....	30
5. O repertório lírico .....	36
6. Os artistas .....	45
7. Retoma dos espetáculos em 1750.....	51
8. A companhia espanhola.....	57
<b>II. DO PÓS-TERRAMOTO ATÉ AO FINAL DO SÉCULO XVIII.....</b>	<b>61</b>
1. Renovação / Reconstrução / Reparação?.....	62
2. Gestão de Agostinho da Silva.....	67
3. A companhia de comédia portuguesa.....	74
4. Parceiros e rivais: o novo Teatro do Bairro Alto.....	81
5. O império dos dançarinos .....	87
6. Sociedade com Francisco Xavier Vargo .....	90
7. Sociedade com o Teatro do Bairro Alto (1764/1765) .....	92
8. Últimos dias de Agostinho da Silva .....	97
9. A ópera italiana de novo em ascensão (1765-1768).....	100
10. Empresa de João Teixeira Pinto .....	107
11. <i>Commedia dell'arte</i> na Rua dos Condes .....	110
12. Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte (1771).....	116

12.1 A Sociedade em funções .....	127
12.2 Repertório lírico durante a Sociedade .....	131
12.3 Zamperini .....	135
12.4 Termo da Sociedade: uma companhia inglesa .....	139
13. Regresso à exploração particular .....	140
14. Bonecos e dançarinos de corda.....	143
15. O regulamento de Paulino José da Silva (1784).....	153
16. Empresários Manuel da Costa e Domingos de Almeida .....	158
17. Última temporada de ópera no palco da Rua dos Condes .....	164
18. Regresso dos cómicos portugueses .....	168
19. Aproximações ao Salitre.....	170
<b>III. SÉCULO XIX ABSOLUTISTA E LUTAS LIBERAIS .....</b>	<b>175</b>
1. António José de Paula e o regresso das mulheres ao palco .....	175
2. A ascensão de Manuel Batista de Paula .....	185
3. Um novo ciclo: teatro e poder .....	191
4. Movimento artístico em tempo de guerra.....	197
5. A Sociedade em São Carlos.....	202
6. Regresso à Rua dos Condes.....	216
7. Esboços de crítica .....	219
8. A Liberdade no Teatro.....	222
9. Planos para o teatro nacional .....	230
10. O teatro nas lutas liberais.....	234
11. Um repertório melodramático .....	243
12. Sob o governo de D. Miguel.....	250
<b>IV. DA IMPLANTAÇÃO LIBERAL À INAUGURAÇÃO DO TEATRO</b>	
<b>NACIONAL D. MARIA II .....</b>	<b>257</b>
1. A companhia francesa de Émile Doux .....	258
2. O repertório da companhia francesa .....	270
3. A nova companhia nacional .....	277
4. A consolidação da crítica teatral.....	287
5. Nova querela com o Salitre .....	290
6. <i>Atalaia vs. Desenjoativo</i> .....	297
7. A viragem operada por <i>Um auto de Gil Vicente</i> .....	303
8. O drama histórico .....	309



9. A empresa do conde de Farrobo .....	314
10. A sociedade de artistas .....	324
11. Últimos anos como teatro nacional .....	332
<b>V. DA REABERTURA À DEMOLIÇÃO .....</b>	<b>340</b>
1. Propriedade do Teatro da Rua dos Condes.....	340
2. O Condes renasce .....	343
3. O estabelecimento da Associação.....	347
4. Perspetiva do Condes popular .....	355
5. Um público genuíno .....	362
6. Momentos difíceis para a Associação .....	368
7. Temas contemporâneos em palco.....	373
8. O reinado das mágicas e das cenas cómicas.....	379
9. Perturbações financeiras na Associação .....	391
10. O velho templo da arte na rota dos teatros secundários .....	401
11. A época de <i>Intrigas no bairro</i> .....	409
12. Tempos de bonança .....	414
13. A companhia do novo Teatro da Trindade em transição pelo Condes.....	422
14. A empresa de Vilar Coelho e José Romano .....	431
15. Uma época conturbada (1868/1869).....	438
16. A sociedade empresária de artistas.....	449
17. José Monteiro Torres .....	455
18. Sousa Bastos e a temporada das revistas .....	459
19. A quarta época de José Monteiro Torres .....	467
20. A empresa de Sousa Bastos .....	472
21. O regresso de José Carlos dos Santos.....	475
22. A receita do sucesso das temporadas de 1878 a 1880 .....	481
23. Salvador Marques .....	486
24. O fim.....	494
<b>Conclusão .....</b>	<b>500</b>
<b>Fontes e bibliografia .....</b>	<b>504</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – O Teatro da Rua dos Condes, desenho de Manuel de Macedo, <i>O Ocidente</i> , 1/7/1882.....	10
Fig. 2 – Caricatura de Annibale Pio Fabbri por Anton Maria Zanetti (1680-1767).....	41
Fig. 3 – Assinaturas de Agostinho da Silva e Pietro Setaro na última página do contrato de 17/7/1759.....	69
Fig. 4 – N.º 1 do livro de apólices dos acionistas da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte.....	125
Fig. 5 – Anna Zamperini no papel de Cecchina, em <i>La buona figliuola</i> , gravura de John Finlayson segundo o quadro de Nathaniel Hone.....	138
Fig. 6 – Carlota Talassi (in Sequeira, 1955).....	249
Fig. 7 – Émile Doux (in Bastos, 1994).....	265
Fig. 8 – João dos Santos Mata (in Sequeira, 1955).....	282
Fig. 9 – Tasso (in Sequeira, 1955).....	284
Fig. 10 – João Anastácio Rosa ( <i>O contemporâneo</i> , 1876).....	302
Fig. 11 – Gravura alusiva ao Ato V de <i>Os dois renegados</i> , de Mendes Leal ( <i>O ramalhete</i> , 8/8/1839).....	312
Fig. 12 – Delfina ( <i>O contemporâneo</i> , 1877).....	327
Fig. 13 – Epifânio (in Sequeira, 1955).....	331
Fig. 14 – Luísa Leopoldina Fialho (coleção Jorge de Faria).....	379
Fig. 15 – Pedro Carlos de Alcântara Chaves (in Rebelo, 1984).....	384
Fig. 16 – Raimundo de Queirós Sarmento ( <i>O contemporâneo</i> , 1880).....	391
Fig. 17 – Luís de Araújo (coleção Jorge de Faria).....	412
Fig. 18 – Justiniano Nobre de Faria (coleção Jorge de Faria).....	449
Fig. 19 – António de Sousa Bastos (coleção Jorge de Faria).....	459
Fig. 20 – Pepa ( <i>O contemporâneo</i> , 1882).....	466
Fig. 21 – António Pedro Batista Machado, caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro ( <i>Pontos nos ii</i> , 17/3/1887).....	471
Fig. 22 – José Carlos dos Santos ( <i>O contemporâneo</i> , 1875).....	476
Fig. 23 – Salvador Marques ( <i>O contemporâneo</i> , 1879).....	487
Fig. 24 – O velho Teatro da Rua dos Condes, segundo um quadro a óleo de P. A. Jorge, da coleção de Jorge Abraão de Almeida Lima (in Sequeira, 1967).....	498
Fig. 25 – O Teatro da Rua dos Condes, quadro de Alfredo de Sousa (coleção Jorge de Faria).....	498

## RESUMO

O Teatro da Rua dos Condes foi um dos principais espaços teatrais públicos em Portugal nos séculos XVIII e XIX. Alguns dos acontecimentos mais importantes na história do espetáculo em Portugal estão ligados a este espaço. O presente trabalho propõe uma história do Teatro da Rua dos Condes, dividida em cinco períodos, compreendidos entre 1738 e 1882. O primeiro período vai de 1738 até ao terramoto de 1755, e é marcado pelo êxito da ópera italiana, prevalecendo os textos de Pietro Metastasio. Neste ponto, enquadra-se o espaço na cidade de Lisboa e dá-se conta dos interesses que levaram à fundação do Teatro da Rua dos Condes. O segundo período, decorrendo do pós-terramoto até ao final do século XVIII, corresponde a um desenvolvimento da gestão comercial do espetáculo, exercida por vários empresários, a nível particular, e, a nível público, por uma sociedade. Continua a prevalecer a ópera, mas sucedem-se vários outros géneros, desde a comédia aos dançarinos de corda. O terceiro período da história do Teatro da Rua dos Condes, já no século XIX, contemporâneo das invasões francesas e das lutas liberais, é marcado pelos factos políticos e pela gestão de dois diretores: António José de Paula e Manuel Batista de Paula. É o tempo dos dramas sentimentais e das farsas, e fica igualmente marcado pela sociedade com o Teatro de São Carlos. O quarto período corresponde à época dourada do Teatro da Rua dos Condes, quando foi palco da renovação do teatro português, sob influência dos ideais estéticos do romantismo e dos ideais políticos do liberalismo. O drama histórico, o melodrama e o *vaudeville*, de influência francesa, imperaram na década de 1835 a 1846. Finalmente, no quinto período, de 1852 até à demolição do edifício, em 1882, o Condes foi um teatro popular, do gosto das plateias, oferecendo sobretudo comédias e peças de grande efeito, onde os maquinismos e as coplas eram indispensáveis. Gerido por uma associação, soube reencontrar o seu caminho entre as camadas populares da cidade de Lisboa. Esta história é feita, portanto, dos espetáculos e seus agentes, que ao longo de quase século e meio deram vida ao Teatro da Rua dos Condes.

**Palavras-chave:** Teatro da Rua dos Condes, História do Teatro em Portugal-sécs. 18-19, Empresários de teatro, Atores, Espetáculos



## RÉSUMÉ

Le Théâtre de la Rua dos Condes a été l'un des principaux espaces théâtraux publics du Portugal aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Certains des événements les plus importants de l'histoire du spectacle au Portugal sont liés à cet espace. Le présent travail propose une rétrospective du Théâtre de la Rua dos Condes, répartie sur cinq périodes, comprises entre 1738 et 1882. La première période s'étend de 1738 jusqu'au tremblement de terre de 1755, et elle est marquée par le succès de l'opéra italien, où prédominent les créations de Pietro Metastasio. Dans cette partie, nous situons cet espace au sein la ville de Lisbonne et nous révélons les intérêts qui ont conduit à la création du Théâtre de la Rua dos Condes. La deuxième période, qui s'étend de l'après tremblement de terre jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, correspond à un développement de la gestion commerciale du spectacle, effectué par plusieurs agents, au niveau particulier, et, au niveau public, par une société. L'opéra prévaut toujours, mais plusieurs autres genres se succèdent, de la comédie aux malabaristes. La troisième période de l'histoire du Théâtre de la Rua dos Condes, déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, contemporaine des invasions françaises et des luttes libérales, est marquée par les événements politiques et par la gestion de deux directeurs : António José de Paula et Manuel Batista de Paula. C'est l'époque des drames sentimentaux et des farces, et elle est également marquée par son association avec le Théâtre de São Carlos. La quatrième période correspond à l'âge d'or du Théâtre de la Rua dos Condes, époque à laquelle il fut la scène de la rénovation du théâtre portugais, sous l'influence des idéaux esthétiques du romantisme et des idéaux politiques du libéralisme. Le drame historique, le mélodrame et le vaudeville, d'influence française, ont prévalu dans les années 1835 à 1846. Enfin, au cours de la cinquième période, de 1852 à la démolition du bâtiment, en 1882, le Condes était un théâtre populaire, au goût du public, offrant principalement des comédies et des pièces de grand effet, où les machines et les chansons étaient indispensables. Géré par une association, il a su retrouver son chemin parmi les couches populaires de la ville de Lisbonne. Cette histoire est donc faite des spectacles et de leurs agents, qui pendant près d'un siècle et demi ont donné vie au Théâtre de la Rua dos Condes.

**Mots-clés:** Théâtre de la Rua dos Condes, Histoire du théâtre au Portugal, Agents théâtraux, Acteurs, Spectacles

## **SIGLAS**

ADL – Arquivo Distrital de Lisboa

AHTC – Arquivo Histórico do Tribunal de Contas

AML – Arquivo Municipal de Lisboa

ANNT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

AUC – Arquivo da Universidade de Coimbra

BGUC – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

BPE – Biblioteca Pública de Évora

IGP – Intendência Geral da Polícia

MOPCI – Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria

MR – Ministério do Reino

RMC – Real Mesa Censória

## INTRODUÇÃO

O Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, ocupa um lugar central na história do teatro em Portugal, pela longevidade, pela diversidade de espetáculos, pelo acolhimento de etapas marcantes. O nome deste espaço não é estranho a nenhum investigador da área, pois a sua existência atravessa três séculos, do XVIII ao XX, num percurso que espelha a evolução da arte dramática entre nós.

No entanto, não houve até hoje um trabalho de conjunto sobre este teatro, embora ele seja, inevitavelmente, referido em diversos estudos de história do teatro em Portugal. Por isso, esta tese pretende propor uma primeira história do Teatro da Rua dos Condes. Serão abordados os séculos XVIII e XIX, até à demolição do edifício no contexto da abertura da Avenida da Liberdade. Tomamos, pois, como referência o chamado «velho Teatro da Rua dos Condes» – distinto do «Teatro novo da Rua dos Condes», erguido em 1888<sup>1</sup> e em atividade até meados do século XX, já transformado em cinema, condição sob a qual iria ainda ser reconstruído e funcionar até final da mesma centúria.

Este longo período será dividido em cinco partes, acompanhando acontecimentos da história portuguesa que se refletem na vida do Teatro, e que serão brevemente enunciados em cada uma destas secções. Para cada uma delas, procurar-se-á essencialmente dar conta da atividade deste espaço, ou seja, caracterizá-lo mediante os agentes e os espetáculos, seguindo por princípio uma ordem cronológica.

A história do Teatro da Rua dos Condes é a história de um espaço, mas também de todo o espetáculo e seus agentes. A obra pede, pois, que se tome a palavra «teatro» em várias aceções: um lugar, a literatura dramática, os autores, os artistas, o público e suas relações... todas elas com um eixo comum, a Rua dos Condes.

É um palco à italiana, que viaja da ópera à cena cómica, da nobreza ao povo. Se no século XVIII ele era «novo» e «magnífico», no séc. XIX passou a «velho» e «pardieiro». Velho e popular templo da arte, teatro venerando, berço do teatro português, glorioso, antigo, são alguns dos adjetivos mais frequentemente utilizados

---

<sup>1</sup> Entre o velho e o novo existiu ainda um Chalet, estudado por Paula Magalhães em *É entrar senhores, é entrar!: teatro de feira em Lisboa: 1850-1919*. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016.

pelos jornalistas da imprensa oitocentista em referência ao Teatro da Rua dos Condes. Aos olhos dos cidadãos liberais e burgueses, aquele edifício baixo e tosco, que a nobreza havia preferido cem anos antes, em nada se parecia com um teatro. Havia já o Teatro de S. Carlos, perante o qual o Condes se transformava numa «baiuca», numa «enxovia», e até numa «capoeira», segundo alguns críticos de imprensa. No entanto, lá dentro, moravam ainda os melhores da cena portuguesa. A insuficiência do edifício não impediu que fosse eleito teatro nacional.

A discrepância entre as informações disponíveis para cada um dos séculos, dezoito e dezanove, prende-se com uma viragem categórica na cultura ocidental: a lenta passagem do manuscrito ao impresso. Se, no século XIX, impera uma cultura impressa, onde o jornal e a revista se erguem como autoridades informativas, no século XVIII, a par da crescente imposição do impresso, sobrevive uma cultura manuscrita, que hoje levanta perplexidades e incertezas na decodificação dos dados. De facto, «O advento da arte tipográfica, em meados do século XV, vem significar, a prazo, uma modificação radical na memória e na transmissão da cultura» (Buescu, 1999: 11). Todavia, no quadro cultural português, o prestígio e a reserva do manuscrito enquanto meio de produção e de circulação de saber perduraram até ao século XIX. Em alguns casos, porém, a exclusão da impressão conduziu à perda, parcial ou completa, do conteúdo de obras inéditas (Buescu, 1999).

Segundo André Belo (2005: 143), na Europa do século XVIII, «partout où des gazettes ont été imprimées avec un privilège de librairie, obéissant donc au régime de monopole, le rôle complémentaire joué par le manuscrit en matière d'information était aussi présent». Tal coexistência prendia-se com vantagens que o manuscrito apresentava, nomeadamente: «la diffusion de nouvelles à la main était plus rapide et moins coûteuse que celle d'une gazette; le manuscrit permettait, ensuite, une personnalisation des copies que l'imprimé n'admettait pas (...). Mais, surtout, le manuscrit était relativement affranchi des fortes contraintes politiques qui pesaient sur la publication de nouvelles dans la gazette».

As implicações de tal discrepância tornar-se-ão evidentes ao longo deste trabalho. Os critérios de exposição não poderiam ser os mesmos para todos os períodos considerados. Por exemplo, se é possível, para o século XIX, estabelecer o repertório completo, ou muito próximo, pelo menos a partir do regime liberal, podendo, até, chegar a um registo diário da atividade, para o século XVIII é praticamente impossível.



Um outro aspeto de enorme relevância é o da crítica: se o século XIX é povoado de textos de análise e opinião acerca dos espetáculos, o século XVIII quase não os conhece. Como acontece para outros aspetos da história de Portugal, a pesquisa de dados para o período anterior ao terramoto encontra-se limitada pelas consequências da catástrofe, que fez desaparecer documentação. O essencial do que sobreviveu consiste em libretos impressos, gazetas manuscritas, fundo do Hospital de Todos os Santos, alguns contratos notariais.

Assim, o resultado conduz a uma abordagem sempre possível da história do espetáculo através de diferentes perspetivas. Fazendo eco das palavras de Luís Francisco Rebelo (2010: 17), «a História do Teatro está permanentemente a refazer-se, no caso português porventura mais ainda que alhures, por insuficiências várias».

A incerteza paira constantemente sobre as nossas tentativas de conhecimento. Como escreveu o teórico Carlo Ginzburg (1991: 232), «(...) o nosso conhecimento do passado é um empreendimento necessariamente desconexo, cheio de lacunas e de incertezas, alicerçado em fragmentos e ruínas». Neste tipo de trabalho, expor as perguntas, as dúvidas, adquire o valor de incentivar a curiosidade de quem lê, abrindo possibilidades de caminho a percorrer.

As dificuldades começam logo na bibliografia relativa à história do Teatro da Rua dos Condes: escassos elementos para tamanha existência, dúvidas, desconhecimentos, incoerências, e tudo disperso, na maior parte dos casos, por obras de fitos distintos. É, assim, indispensável fazer uma resenha dos estudos disponíveis que versam sobre este teatro.

## ESTUDOS PRECEDENTES

O artigo iniciado por Gervásio Lobato e continuado por Maximiliano de Azevedo em sucessivos números da revista *O Ocidente* de 1882-1883, sob o título “O Teatro da Rua dos Condes”, a pretexto da sua extinção, constitui o principal estudo dedicado a este teatro. Todos os outros, como veremos, integram-se em obras de objetivos distintos. No momento, o Condes era o mais antigo teatro lisboeta, no entanto, escassos elementos existiam sobre a sua longa vida.

Para os primórdios, Maximiliano de Azevedo (1850-1911) apoia-se no que escrevera José Maria António Nogueira para o *Jornal do comércio* em 1866, que lhe permitiu contar mais de 146 anos de vida do Condes. Seguindo este autor, Maximiliano de Azevedo não se aventura a indicar uma data de nascimento, mas coloca-o em atividade desde pelo menos 1736. É a partir dos libretos publicados que M. de Azevedo extrai alguns títulos e nomes de artistas, ciente de como são imprecisas ou contraditórias as proposições acerca dos primeiros anos do Condes. Cita a *História do teatro português*, de Teófilo Braga, corrigindo-a em alguns pontos, o *Ensaio biográfico-crítico*, de José Maria da Costa e Silva, e ainda as *Memórias para a história dos teatros de Lisboa*, de José Ribeiro Guimarães. Não pôde pesquisar documentos inéditos em arquivos, «cuja procura seria morosíssima». Aqueles que o antecederam, se o fizeram, não foram conclusivos.

Maximiliano de Azevedo não pôde, igualmente, resolver o enigma daquela «maravilha arquitetónica que ainda hoje admiramos na Rua Oriental do Passeio Público». A ironia reporta-se a uma estreiteza de espaço, para a qual não acha explicação:

Nunca se averiguará certamente o motivo que determinou a exiguidade das dimensões de algumas partes do edifício. Sabe Deus quantas vezes, no decurso de mais de um século, foi esconjurado o cerebrino arquiteto pelos frequentadores da Rua dos Condes, ao verem amolgados os respetivos chapéus de encontro às vergas das portas e aos tetos dos corredores, aqueles tetos que de dia para dia pareciam mais baixos.

A passagem da cantora lírica Anna Zamperini pelo palco do Condes ocupou boa parte da crónica de M. de Azevedo: foram os anos dourados resultantes da Sociedade

Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos, em que a ópera transformou o Condes no lugar mais chique da corte. A sociedade com o Teatro do Bairro Alto é reportada neste estudo, mas imprecisa quanto à data.

De resto, o artigo apresenta uma cronologia sumária dos principais momentos, entre eles a época de António José de Paula e a longa direção de Manuel Batista de Paula, a união com o Teatro de São Carlos, a nova época dourada como teatro nacional, após a vitória do liberalismo, figuras marcantes como a atriz Mariana Torres ou o ensaiador Émile Doux, o efeito do drama *Um auto de Gil Vicente*, e, finalmente, a associação, nos tempos de teatro secundário, com um epílogo em forma de revista. O artigo de Maximiliano de Azevedo sobre o Teatro da Rua dos Condes serve, assim, de base a estudos posteriores, como o capítulo XIV do volume II de *Lisboa no tempo do Passeio Público* (1963), de Francisco Câncio.

É também indispensável referir o artigo de Henrique de Almeida Lopes intitulado “Vida, morte e ressurreição do velho Teatro da Rua dos Condes”, publicado no volume 75 da revista *Ocidente*, em 1968. São quinze páginas que, partindo da evocação da notícia da derrocada final do velho teatro, a 30 de janeiro de 1883, compõem uma súpula dos principais momentos daquele espaço carregado de memórias. Começa no episódio da reconstrução posterior a 1755 pelo arquiteto Petronio Mazzoni, seguidamente aborda a época lírica do tempo do marquês de Pombal, identifica um período de crise entre o final do século XVIII e as invasões francesas, descreve a união com o São Carlos sob a égide de Manuel Batista de Paula, a reivindicação dos subsídios, a ação de Almeida Garrett – a fase em que mais se demora – e finalmente a transformação de nacional em popular.

Nas referências bibliográficas, Henrique de Almeida Lopes inclui o inevitável artigo breve de Alfredo Gallis publicado n’*A ilustração portuguesa*, em 1885, sob o título “O antigo Teatro da Rua dos Condes”. As memórias que Alfredo Gallis reporta dizem respeito ao último período do Condes, pontuado por mágicas e dramas de efeito, da predileção do público, acrescentando curtas anedotas sucedidas entre espectadores e artistas.

Apenas estes textos são subordinados exclusivamente ao cômputo de historiar o Teatro da Rua dos Condes. Para além deles, o local encontra-se estudado em partes ou capítulos de obras de âmbito diverso, e profusamente mencionado nas histórias do teatro

em Portugal. Ou seja, as remissões são inúmeras, porém, os estudos dedicados são poucos, e insuficientemente aprofundados.

As abordagens dispersas fazem parte de obras de referência, como a *História do teatro português* (1871) de Teófilo Braga ou o *Dicionário do teatro português* (1908) e a *Carteira do artista* (1898) de Sousa Bastos. É possível, ainda, coligir alguns dados sobre a vida deste teatro em obras como *O Real Teatro de S. Carlos* (1883), de Fonseca Benevides, e *História do Teatro Nacional D. Maria II* (1955), de Matos Sequeira.

As seguintes incursões no assunto, até há poucos anos (por exemplo, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, 2003), na sua maioria, não ultrapassaram os ditos antecedentes. Há, no entanto, algumas exceções. Em *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos* (2007), Maria João Almeida aprofunda o conhecimento da influência do teatro italiano no século XVIII português, trazendo novidades sobre o Condes pós-terramoto.

A obra que, em conjunto, apresenta maior quantidade de informação para o século XVIII é a de Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, uma tese de doutoramento, defendida em 1985 na Universidade de Londres. Ao longo do texto, Brito vai apontando as falhas na construção histórica do percurso do Teatro da Rua dos Condes, sem, no entanto, as resolver, uma vez que não era esse o seu objetivo. Se bem que, numa visão superficial, o Condes seja associado de imediato à atividade teatral oitocentista, a verdade é que este teatro foi igualmente no século XVIII uma das principais salas de espetáculos lisboetas. A tese de Manuel Carlos de Brito demonstra-o cabalmente.

Embora tratando-se de uma aproximação de cariz arquitetónico, nenhum autor levou mais longe a indagação sobre as origens nebulosas do Teatro da Rua dos Condes do que Luís Soares Carneiro, na obra basilar *Teatros portugueses de raiz italiana*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, em 2002. Soares Carneiro não só se apercebe da incongruência das versões, como também procura estabelecer a verdade dos factos, apoiado em documentos mais recentes e num procedimento analítico.

No que diz respeito ao repertório, são essenciais os dois volumes publicados por Ana Clara Santos e Ana Isabel Vasconcelos contendo uma lista completa de espetáculos apresentados em Lisboa entre 1835 e 1852. Para além desta colaboração, tanto Ana

Isabel Vasconcelos quanto Ana Clara Santos publicam atualmente estudos dedicados ao teatro oitocentista. Da primeira destaca-se o mais recente livro sobre a atriz Emília das Neves, a estrela do Condes oitocentista, bem como o volume resultante da tese de doutoramento sobre o drama histórico português, juntando-se contributos acerca da censura teatral oitocentista. Da segunda são fundamentais os estudos sobre a influência do teatro francês no teatro português do século XIX, com especial destaque para a presença da companhia de Émile Doux, precisamente, no Teatro da Rua dos Condes.

## **METODOLOGIA**

A primeira fase do presente estudo consistiu na leitura dos textos publicados com informação relevante para a história do Teatro da Rua dos Condes. Ao longo de todo o percurso foi reunido um conjunto de obras de contextualização, elencadas na bibliografia. A maior percentagem temporal deste trabalho foi dedicada à pesquisa, consulta e transcrição de documentos inéditos ou primários, as fontes que permitiram alargar o conhecimento sobre o objeto da tese.

No que diz respeito às fontes, a desproporção entre os dois séculos (XVIII e XIX) é evidente, e resulta, sobretudo, de um fator: a extraordinária expansão da imprensa periódica entre nós no século XIX. Citando José Tengarrinha (2013: 17), «Para ter uma noção da crescente importância da imprensa na nossa sociedade oitocentista, bastará dizer que, ao passo que em 1800 foi fundado um só jornal, apenas no ano de 1885, por exemplo, apareceram 220 novas publicações». O historiador acrescenta que, «Mais recentemente, veio a admitir-se que o jornalismo é uma das mais ricas fontes históricas de que se pode dispor não só para o estudo de acontecimentos relevantes, mas igualmente para o conhecimento de factos menores».

Muito se falou nos jornais e nas revistas acerca de teatros, e, em particular, do Condes. Tudo se anunciava: espetáculos, contratações, reuniões, aulas. O Teatro da Rua dos Condes chegou a ser o principal assunto cultural na imprensa, por volta de 1835-1845. Em consequência, a informação recolhida será em maior quantidade. Para o século XVIII, em contrapartida, as barreiras multiplicam-se. Nas fontes impressas, apenas se

podem contar os folhetos de peças, os relatos de viajantes, e pouquíssimas notas em publicações periódicas.

Tudo o mais se encontra guardado em arquivos. O trabalho de pesquisa, consulta e recolha documental foi realizado principalmente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Revelaram-se igualmente úteis o Arquivo do Tribunal de Contas, o Arquivo Municipal de Lisboa e o Arquivo Histórico da Economia. No que diz respeito a bibliotecas, detentoras de manuscritos e de coleções de periódicos oitocentistas, foram essenciais a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca Pública Municipal do Porto, a Biblioteca Pública de Évora, a Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras e a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Para o século XVIII, recolheu-se informação relativa à produção dos espetáculos, do ponto de vista da gestão comercial, e, por esse caminho, muito se conheceu, ou pelo menos se entreviu, da prática artística propriamente dita. A falta que mais se faz sentir é a de uma lista completa do repertório apresentado, pois, em algumas épocas, são poucos os títulos que se podem avançar. Ainda assim, a documentação da Real Mesa Censória, por exemplo, providencia importantes pistas. É certo que a coleção de teatro impresso deste século se afigura significativa, porém, a percentagem das publicações que indicam um lugar de representação é reduzida.

Este estudo deve muito ao trabalho de equipa desenvolvido pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET), que me integrou, e que tem dado à luz imenso material novo para a história do teatro em Portugal. Em especial, sublinho e agradeço uma colaboração particular, dentro do Centro, com as colegas de doutoramento Ana Rita Martins e Marta Brites Rosa, e, mais tarde, com o colega Bruno Henriques, partilhando todos o mesmo orientador, José Camões.

Resta ainda reconhecer que, em parte, os dados recolhidos a partir de fontes de arquivo não são inteiramente novos. Vários dos autores aqui mencionados citam documentos da Intendência Geral da Polícia, do Ministério do Reino, da Real Mesa Censória – documentos esses que também nós voltámos a encontrar. Neste âmbito, o trabalho do CET é principalmente o de facilitar o acesso a estas fontes, organizar a informação e torná-la útil a mais investigadores. Tal intento é concretizado através de repositórios de dados, disponíveis em acesso livre, também eles essenciais para este trabalho, em especial a HTPonline-Documentos para a História do Teatro em Portugal.

Por outro lado, há que sublinhar que pudemos, efetivamente, acrescentar novos dados a partir de documentos até aqui não estudados. *Grosso modo*, o maior relevo vai para a informação recolhida nos cartórios notariais de Lisboa (fundo do Arquivo Distrital de Lisboa integrado na Torre do Tombo), uma fonte até aqui pouco explorada, e que se revelou fundamental não só para a compreensão da atividade teatral setecentista, mas também para consolidar a informação impressa prevalecente no século XIX.

Finalmente, uma nota relativa à ortografia: todos os textos, citações ou títulos foram atualizados segundo o acordo ortográfico de 1990, em vigor em Portugal desde 2015.

## **ESTRUTURA**

Desde cedo me pareceu clara a divisão cronológica da história do Teatro da Rua dos Condes. Em linhas gerais, no século XIX, é evidente a separação entre o período áureo de teatro nacional e a fase seguinte, de teatro popular. No século XVIII, é a prevalência da ópera o fator decisivo. A estas se juntam outras condicionantes.

A primeira parte contém a origem do Teatro da Rua dos Condes, que remonta ao reinado de D. João V. Para os que têm presente a célebre imagem do edifício publicada na revista *O Ocidente* em 1882, desenho de Manuel de Macedo, é difícil acreditar que tenha começado por ser um teatro lírico, e que assim se tenha mantido por largos anos. Desde 1738 até ao terramoto de 1755, é de facto a ópera que caracteriza o espaço, mas não o único género de espetáculo ali apreciado.

A segunda parte corresponde ao segundo período na história do Teatro da Rua dos Condes. Tem início pouco tempo depois do terramoto, e nela prevalece novamente a ópera como distintivo do local, significativamente sancionado pela Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte. Porém, a segunda fase do Condes tem muito a dever a uma figura ímpar e até agora desconhecida: o empresário Agostinho da Silva.



Fig. 1 – O Teatro da Rua dos Condes, desenho de Manuel de Macedo, *O Ocidente*, 1/7/1882

A terceira parte, e terceiro período do Condes, demarca-se, precisamente, pelo abandono definitivo dos espetáculos operáticos, na sequência da abertura do Teatro de São Carlos, em 1793. Assim, apesar de alterar a sua vocação, o Condes prossegue a carreira de principal teatro de Lisboa, porque mais regular, porque atrai os principais artistas e o favor do público e das autoridades. De tal modo que, pelos acontecimentos políticos que Portugal vive neste período, nomeadamente, as invasões francesas e as lutas liberais, as relações do teatro com o poder são a principal linha de atuação.

A quarta parte corresponde ao período em que o Teatro da Rua dos Condes foi o palco da renovação do teatro português. Embora constitua um período curto, que vai de 1835 a 1846, é uma década intensa de atividade, primeiro através da residência de uma companhia francesa, e depois pela continuação dada pelos atores e dramaturgos portugueses aos princípios da estética romântica proveniente de França. É aqui que o Condes assume plenamente a categoria de teatro nacional. Porém, desde o início deste período que se pressentia efémera a qualificação, devido aos planos de construção de



um novo edifício, a qual se veio a verificar com o Teatro Nacional D. Maria II, inaugurado em 1846.

A quinta parte, ou o quinto período da história do Condes, sucede quando já não se fazia esperar o renascimento, uma vez que o espaço esteve fechado durante alguns anos. Mas, em 1852, reabre, com face nova, a de teatro popular, para os operários, os artesãos, as classes laboriosas e a pequena burguesia. Daí a gerência de uma Associação, durante quase todo o período, que vai até à demolição do velho edifício, em 1882. E mesmo assim, chegando por fim à categoria praticamente oposta à que lhe deu origem, de teatro aristocrático a teatro popular, o Condes não deixou de ser eleito pelo público.

Em apêndice, inclui-se uma tabela de espetáculos; e, em anexo, a transcrição de fontes manuscritas citadas, para as quais se remete no corpo do texto.

## I. DA FUNDAÇÃO AO TERRAMOTO DE 1755

O século XVIII marca um período de expansão dos teatros públicos, não apenas em Portugal mas também noutros países da Europa. Em 1740, sai à luz em Amesterdão o livro de Luigi Riccoboni, ator e dramaturgo, com *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, onde o autor examina a situação dos teatros em Itália, Espanha, França, Inglaterra, Holanda e Alemanha. Em Itália, por exemplo, várias cidades possuíam uma ou mais salas de espetáculos (Veneza, Florença, Génova, Roma). Os estudos socioculturais levados a cabo recentemente indicam que os teatros se tornaram locais de referência na urbe setecentista. De acordo com Lauren Clay (2013: 3), «Theaters emerged as the most prominent and prestigious new cultural institutions of the century. (...) To sustain operations on this scale, theatrical productions became big business. (...) theaters became key urban sites (...)». A integração do teatro na vida urbana ocorreu através da inauguração de edifícios.

Em Lisboa, a introdução da ópera italiana adquire grande responsabilidade neste processo, em especial no que diz respeito ao Teatro da Rua dos Condes. Pode-se dizer que a difusão da ópera italiana em Portugal constitui a primeira motivação para o aparecimento desta sala de espetáculos. Com efeito, ela surge, em 1738, para dar lugar à representação de espetáculos operáticos, respondendo à crescente solicitação do público, em particular da classe aristocrática. Se tivermos em mente que o primeiro espetáculo operático, de acordo com o conhecimento atual, se deu na corte, no Carnaval de 1728, no Paço da Ribeira – os *intermezzi* de *Il D. Chisciotte della Mancia* –, resulta célere a transição da ópera italiana para os palcos públicos.

Manuel Carlos de Brito (maio-nov. 1989: 108) observa que as notícias sobre bailes e serenatas em casas particulares, ao longo da década de 30, configuram «iniciativas de caráter semipúblico e de tipo comercial». Segundo os relatos contemporâneos, os estrangeiros a viver na capital portuguesa seriam os mais diligentes frequentadores de tais divertimentos. No final de 1732, as irmãs Paghetti, que cantavam então em casa própria, para as famílias nobres, são consideradas as «melhores músicas que aqui vieram». Como refere o autor (*ibidem*: 111), «As famosas Paquetas tornam-se rapidamente na coqueluche lisboeta, apresentando-se em fevereiro desse ano em casa

dos marqueses de Távora e de Fontes e de D. Ana de Moscoso, e sendo levadas por Diogo de Sousa Mexia com outras estrangeiras ao Campo Grande, onde houve jantar, serenata, ceia e baile». Na sequência deste entusiasmo pelas cantoras italianas, surgirá na Sala da Academia à Praça da Trindade um novo espaço para as acolher.

O Teatro da Rua dos Condes nasce de um interesse movido pela nobreza em promover, na capital, o espetáculo operático. De tal sorte que se encontra a origem ligada a uma eminente figura da primeira metade da centúria, o 4.º conde da Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses. O teatro foi construído, em 1738, em terrenos do conde da Ericeira, um defensor das causas teatrais, ilustrado em ciências e letras, autor de vasta obra.

## **1. A Rua dos Condes e o Palácio da Anunciada**

A Rua dos Condes já existia antes de 1755, e era assim denominada pela presença de palácios senhoriais em seu redor. Tal como escreveu Júlio de Castilho em *Lisboa antiga*, trata-se da Rua «*dos Condes*, por ser ao sul a casa dos condes de Castelo Melhor, ao norte a dos condes da Ericeira, e em frente, na rua das Portas de Santo Antão, a dos condes de Povolide» (Castilho, 1954: 328).

Quanto ao Teatro, facilmente se percebe a denominação. Nas palavras de Sousa Bastos (1994: 359), «A origem do título deste teatro e do nome da rua é ter ele sido edificado em terrenos pertencentes aos condes da Ericeira, morgados da Anunciada, que em todo aquele local e proximidades tinham o seu palácio, com 10 pátios, 120 casas, jardim e horta».

Soares Carneiro (2002: 115) oferece-nos uma imagem nítida da situação geográfica deste retalho da capital:

Antes do terramoto, a norte do Rossio, quem seguia pela Rua das Portas de Santo Antão, que depois passa a denominar-se Rua da Anunciada, constituindo uma das saídas de Lisboa para norte, deparava, à direita, com a igreja de S. Luís dos Franceses, construída já fora das portas medievais, e, pouco adiante, à esquerda, com a Rua dos Condes. Já em plantas anteriores a 1755 se pode ver a clara definição desta via. A sua situação é a de uma rua secundária que, perpendicular a uma outra mais importante, estabelece a entrada para espaços mais informes, ainda rurais, localizados a oeste da Rua de S. Antão. É importante notar que a Rua dos Condes começava na Rua de Santo

Antão, continuando para oeste, onde, mais adiante, fazia um cotovelo à direita, outro à esquerda, e chegava a um largo onde existia uma capela. Era nesta área, no lado norte da rua dita “dos Condes”, em vastos terrenos pertencentes aos condes da Ericeira, morgados da Anunciada, que estes possuíam um vasto palácio com os seus “... 10 pátios, 120 casas, jardim e horta”. O corpo principal do palácio estaria construído entre o Largo da Anunciada (um pouco mais a norte) e a Rua dos Condes, ocupando todo o quarteirão composto pela então ainda futuríssima Rua Oriental do Passeio Público e a Rua das Portas de S. Antão. O Palácio fora “... construído em 1539, a partir do Largo da Anunciada para baixo, [sendo] posteriormente aumentado”. No entanto, “... tudo foi destruído pelo grande terramoto e abrasado após, perdendo-se aí uma das mais ricas livrarias de Portugal”. É no canto sudoeste das dependências do palácio que se iria constituir, primeiro, o Teatro Novo da Rua dos Condes (edificado em 1738), depois o Teatro da Rua dos Condes (I), dito “Teatro Velho da Rua dos Condes” (reconstruído algures entre 1756-1770 e demolido em 1882), depois o Teatro-Chalet dito “do Araújo” (construído em 1883-4 e demolido em 1888), a que sucedeu o Teatro da Rua dos Condes (II), dito “Teatro Novo da Rua dos Condes” (construído em 1888 e demolido em 1951), e, finalmente, o Cinema Condes (construído em 1952 e hoje encerrado).

A origem da propriedade remonta ao século XVI. Foi edificada por Fernão Álvares de Andrada, fidalgo da Casa Real de D. João III, escrivão da fazenda e tesoureiro-mor, e fundador do mosteiro dominicano da Anunciada, em Lisboa. A vivenda senhorial terá sido erguida em 1530. Segundo Júlio de Castilho, «Faziam moldura ao vastíssimo quarteirão do palácio e suas pertenças as hortas ao poente (depois rua *oriental do Passeio*, hoje *Avenida*); ao norte o terreiro que é o largo *da Anunciada*; ao nascente a rua que saía das portas de Santo Antão, rua que no século XIV se tinha chamado *a carreira dos cavalos*; e ao sul a viela que era a prolongação da atual calçada *da Glória*, e que veio a chamar-se rua *dos Condes*».

Castilho informa-nos também da razão da transferência do palácio para a posse da casa da Ericeira: «Álvaro Peres de Andrada, que era filho de Fernão Álvares, casou, e teve por herdeira sua filha D. Isabel de Castro. Esta casou com D. Fernando de Meneses, de quem foram representantes os condes da Ericeira, senhores do dito vínculo da Anunciada». Na posse dos Meneses, o palácio adquiriu crescente fausto: «Os Meneses, com a sua bizzarria e grandeza, fizeram aí melhoramentos, que tornaram o palácio da Anunciada um dos melhores da cidade; João Batista de Castro dá-lhe 120 casas, 10 pátios, mais de 200 pinturas, etc.».

A fama da biblioteca do palácio perdurou até hoje, pois terá sido uma das melhores do seu tempo, mas, infelizmente, terá perecido inteiramente com o incêndio de 1755. Ainda segundo a descrição de Castilho, no palácio da Anunciada,

O rés do chão era uma região fantástica, adornada de grutas e fontinhas (...); aí se encontrava a célebre livraria dos condes da Ericeira, que viu tantos doutos, e ouviu tantas conferências académicas aos primeiros engenhos do antigo regímen; figurava como a melhor de Portugal, dizem, pela quantidade de seleção dos volumes, e não menos pelos adornos adequados, globos, instrumentos de física, bustos, e medalheiro; quatro grandes casas, cheias de volumes raros e excelentes manuscritos. (...) Nela, segundo diz um contemporâneo, se achava asilo e direção, e tinha cada um aquelas riquezas como próprias suas, podendo até levar de empréstimo as obras, sem reserva das melhores e mais raras, e ouvir os conselhos do generoso hospedeiro.

Continuando a descrever a propriedade, chegamos ao vasto terreno que rodeava o palácio, ocupado com jardim e terra cultivada: «Das salas do palácio da Anunciada descia-se para o jardim, sombreado certamente de buxos recortados e árvores, segundo os ditames do rígido Le Nôtre, e adornado de uma fonte esculpida pelo notável Bernini, que era tida pela melhor do reino. Seguia-se uma grande rua coberta de redes para viveiro, onde chilreavam os melhores pássaros cantores. Depois o pomar e as hortas circunjacentes» (Castilho, 1954: 246-252). Ainda em terrenos adjacentes do mesmo proprietário encontravam-se casas e hortas habitadas ou tomadas por rendeiros. É num desses retalhos da propriedade dos condes da Ericeira que se erguerá o Teatro da Rua dos Condes.

Os condes da Ericeira habitaram também o Palácio do Cunhal das Bolas, situado no Bairro Alto, desde o final do século XVII, mas a família volta para o Palácio da Anunciada em 1717, onde se encontra ainda aquando do nascimento do Teatro da Rua dos Condes. D. Francisco Xavier de Meneses (1673-1743), 4.º conde da Ericeira, ainda que involuntariamente (ou talvez não), encontra-se envolvido na origem deste que foi um dos principais espaços teatrais portugueses. Tomando em atenção a biografia deste aristocrata, é possível aventar a hipótese de a sua intervenção não ter sido meramente fortuita. Diversos elementos apoiam uma tal conjectura.

Os seus contemporâneos admitiam que o conde «foi a causa de se aplicarem os portugueses tanto às artes e às ciências», «já com o seu exemplo, já com a proteção, já com os auxílios»<sup>2</sup>. Neste sentido, o 4.º conde da Ericeira esteve na base da criação e atividade de grande parte das academias surgidas em Lisboa nas primeiras décadas do séc. XVIII.

---

<sup>2</sup> Oração panegírica dedicada ao conde da Ericeira por uma academia do reino, em 1746, cit. por Monteiro, 1965: 191.

Acredita-se serem da autoria do mesmo conde os chamados Diários de Évora, gazetas manuscritas que contêm um precioso conjunto de informações sobre a primeira metade daquele século. Estas gazetas contêm notícias teatrais que, apesar de dispersas, constituem uma raridade no panorama da cultura escrita da época<sup>3</sup>. Tais referências demonstram o interesse do conde pelos espetáculos, em especial os de carácter lírico.

No entanto, à data dos procedimentos que levaram à emergência do novo teatro, na Rua dos Condes, o conde havia sofrido sérios reveses. Em 1733, foi atingido por uma «cegueira quase total», e uma «derrocada financeira que lhe haviam provocado a vida necessariamente luxuosa que levava, a compra de livros e de instrumentos para a sua biblioteca e os seus gabinetes científicos e a manutenção, durante largos anos, das Conferências Discretas e da Academia Portuguesa» (Monteiro, 1965: 81), cujas sessões muitas vezes se realizaram no Palácio da Anunciada.

## **2. Espetáculos em Lisboa nas primeiras décadas de Setecentos**

Ao abrir o século XVIII, a principal casa pública de espetáculos em Lisboa era o Pátio das Comédias, também conhecido por Pátio das Arcas. Não se sabe quando surgiram outros espaços teatrais da primeira metade do século, nomeadamente o Teatro do Bairro Alto e o da Mouraria, mas é certo que já estavam a funcionar nos anos trinta. O Diário de Évora de 27 de dezembro de 1735 reporta vários espetáculos em Lisboa: ópera; presépio na Mouraria, com música de Francisco António e «falas» de António Antunes; no Bairro Alto *Os encantos de Medeia*, composição de António Teixeira; uma ópera nova e duas antigas no Paço.

Da mesma fonte emergem curtos relatos de espetáculos de iniciativa particular, nomeadamente, de personalidades abastadas, ligadas aos negócios ou à diplomacia,

---

<sup>3</sup> Acerca da caracterização das gazetas manuscritas, ver François Moureau – Les nouvelles à la main dans le système d'information de l'Ancien Régime. In: *De bonne main: la communication manuscrite au XVIIIe siècle*. Paris: Universitäts, 1993. p. 117-134 – um artigo que descreve as condições de produção e difusão de gazetas manuscritas em França, nos séculos XVII e XVIII, de onde se poderá compreender melhor o caso destes Diários de Évora. Foi iniciado um projeto de edição desses Diários, por parte das Universidades de Évora e Nova de Lisboa, de que saíram três volumes, em 2002, 2005 e 2011, respeitantes aos anos de 1729 a 1737, sob o título *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*. As citações que desta edição se fizerem serão identificadas com o título *Gazetas manuscritas*, o número do volume e a data da publicação.

frequentemente estrangeiras. Por exemplo, em 23 de agosto de 1729: «Domingo, fez André Lopes do Lavre a comédia de *Ni siempre lo peor es cierto*, com muita abundância de doces e bebidas; convidou todos os fidalgos, de que faltaram poucos, e as senhoras, de que foram bastantes; e acabou à uma hora da noite» (*Gazetas manuscritas* II, 2005).

Na verdade, embora as informações disponíveis sejam dispersas, elas convergem numa ideia de atividade cultural importante. Se não se podem negar os relatos de viajantes que acham a capital portuguesa insípida e desprovida de divertimentos, deve-se observar, porém, que tais opiniões se reportam a momentos marcados, e de modo nenhum ao conjunto da época pré-terramoto. Houve, por certo, bailes, serenatas e presépios, e comédias espanholas, não só no Pátio das Arcas, mas também nos conventos ou em casas de fidalgos.

Aliás, o florescimento dos teatros públicos no século das Luzes só se compreende no encadeamento de um crescente interesse pelos espetáculos, o qual lutou e acabou por vencer variados impedimentos do poder régio. Neste contexto, inserem-se os numerosos dados acerca de representações em casas particulares. As próprias arenas de touros eram frequentadas por fidalgos.

Um outro dado a reter do panorama dos espaços teatrais na primeira metade de Setecentos é a relativa separação dos mesmos de acordo com o género dramático. O Condes será principalmente identificado com a ópera italiana, o Teatro da Mouraria com os presépios, o do Bairro Alto com as óperas de bonecos, o Pátio das Comédias com a comédia espanhola. Mas esta é uma classificação simplificada, pois, como iremos vendo, cada um destes locais teve diferentes espetáculos.

Em 1727, D. João V ordena que o Hospital de Todos os Santos, administrado pela Santa Casa da Misericórdia, deixe de negociar com os atores do Pátio das Comédias – cessando as representações. Há indícios, porém, de que a companhia castelhana por cá se manteve, dando espetáculos em casas particulares (notícias dos Diários de Évora em outubro de 1729). Só no último trimestre de 1729 se diz que «a companhia de comédias se desfez de todo e vai para Madrid a Galega» (Diário de 25/10/1729). A Galega era a atriz Rosa Rodríguez, que cantava em italiano, castelhano e português (em casas particulares, segundo Brito, 1989: 13). Pertenceu à companhia de José Ferrer na época

1726/1727 no Pátio das Arcas (Reyes Peña, Bolaños Donoso, 1993: 254), e protagonizou alguns episódios que contribuíram para a sua fama.

Em 1729, o 4.º conde da Ericeira, enquanto provedor da Misericórdia, em vista da diminuição de rendimento, dirige uma petição ao rei em favor das comédias. O Diário de 21 de fevereiro de 1730 regista que o conde da Ericeira entregou ao rei um papel em defesa das comédias, assinado por trinta dos maiores teólogos, e que Sua Majestade o mandou examinar.

O Diário de 15 de janeiro de 1731 noticia a pretensão de se estabelecer em Lisboa uma companhia de ópera, possivelmente a de Paghetti: «Aqui estão italianos para estabelecerem uma ópera, com pintor, e carpinteiros para as máquinas, vestidos e sua música. Contentam-se com o Pátio das Comédias, falta a licença de el-rei». No mês seguinte, um desenvolvimento: «Os que querem introduzir a ópera têm ajustadas as cantarinas por 20.000 cruzados, e uma planta para o teatro no mesmo Pátio, e o Patriarca os não embaraça, mas falta-lhe a licença de el-rei» (27/2/1731). Em março continuavam sem resposta.

Os mesmos Diários de Évora transmitem com regularidade notícias de divertimentos (bailes, serenatas, jogos) em casa de «Jorge» (ou «George»), sem que se possa descortinar quem seria este homem. Também um «D. Maurício» acolhia tais recreações, que passaram a ter dias fixos, como nos diz o Diário de 30 de outubro de 1731: «Principiam nas terças e quintas-feiras as serenatas, umas em casa de Jorge, que tem mais parciais e damas inglesas, e outras em casa de D. Maurício». E dizem os folhetos desta altura que os presépios, os bailes e as serenatas têm muito concurso.

De resto, a nobreza convidava com frequência músicos italianos para atuarem nas suas festas particulares, ainda que de cariz religioso. E até os dignitários da Igreja se rendiam ao clima de convívio, como podemos depreender da notícia de 11 de janeiro de 1730 (Diários de Évora): «Continuam os bailes e serenatas em casa de Jorge, mas àqueles não vão os escrupulosos, e em vários dias da semana há jogo em casa de alguns cônegos da patriarcal, e do marquês de Abrantes». Notabiliza-se uma cantora veneziana, identificada como «mulher de um Archilaude» (Diário de 12/2/1732), que atuou em casa de D. Maurício.

Uma das descrições mais significativas de festas de nobreza é a do Diário de 12 de fevereiro de 1732: «A sr.<sup>a</sup> marquesa de Arronches e sua neta convidaram as famílias de



Távora, Alvor, Ribeira, Ericeira, Atouguia, Soure e Coculim, a sr.<sup>a</sup> D. Ana Joaquina e suas filhas, e as senhoras condessas de Aveiras (...) para um presépio em casa de Francisco Tregueiros, onde havia música e instrumentos e seis poetas que compunham de repente; o presépio era mui lindo, e se distribuíram todo o género de refrescos gelados e quentes, com uma magnífica ceia que a sr.<sup>a</sup> marquesa tinha prevenido, durando até às três horas da manhã a festa». Algumas destas damas exercitavam elas próprias a voz em serenatas particulares.

No outono de 1732, houve um declínio da assistência, como refere o Diário de 25 de novembro desse ano: «não se logram na nossa corte os divertimentos, e até os das serenatas de Jorge têm este ano menos concurso, e os seus bailes poucos portugueses». A comunidade estrangeira, pelo menos, continuava a apoiar estes divertimentos na capital portuguesa. Não obstante, é nesta altura que começam a evidenciar-se as «Paquetas», isto é, as filhas de Alessandro Maria Paghetti, que desde o ano de 1728, pelo menos, se encontrava contratado para a Capela Real como violinista. Lê-se no Diário de 23 de dezembro de 1732: «Continuam com grande concurso da nobreza as duas filhas de Paquete [isto é, Alessandro Maria Paghetti] em cantar em sua casa à Corte Real, e se têm pelas melhores músicas que aqui vieram, e se procurou uni-las em casa de Jorge em as serenatas que ali se fazem às quintas-feiras e os bailes às terças». Elas acabam por se mudar «para melhores casas, à Boavista», no princípio de 1733, e são convidadas para cantar, no Paço Real, óperas de Alexandre Gusmão, com música de Francisco António de Almeida. Ainda em 1733, as irmãs Paghetti começam a cantar serenatas, todas as quartas-feiras, em casas de Rodrigo de Sousa, junto ao Convento da Trindade.

No Teatro do Bairro Alto, a série de óperas de bonecos escritas por António José da Silva, o Judeu, constituía a linha mestra do repertório. A ele assistiam tanto o «povo» como a nobreza (cf. Diários de Évora, 23/6/1733). As que se conhecem vão desde outubro de 1733, quando ali se representou a *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, até 1738, ao *Precipício de Faetonte*. No ano seguinte, o Judeu era condenado pela Inquisição. Para Teófilo Braga (1871: 191), «Depois da morte de António José, o Teatro do Bairro Alto perdeu o esplendor a que se elevara de 1733 a 1738». No entanto, apesar das esparsas notícias, ele não deixou de funcionar, até ao abalo sísmico.

Em Lisboa, o primeiro espetáculo público de ópera italiana de que há registo é *Farnace*, em dezembro de 1735, na Sala da Academia à Praça da Trindade. Lê-se nos Diários de Évora, entrada de 20 de dezembro de 1735: «A 13 principiou a ópera, com grande concurso, assentando todos que nem as de Itália a excedem, e os novos músicos, vestidos e teatro merecem as raras músicas que já conhecíamos; continua duas vezes na semana». Alessandro Maria Paghetti dirigia a companhia; o compositor era Gaetano Maria Schiassi (1698-1754), chegado de Bolonha em novembro (Brito, 1989: 15). Outro compositor mencionado nos libretos da Trindade é Leonardo Leo.

Veio para Lisboa outra companhia italiana, tal como se pode verificar nas Adições à Gazeta, em 1 de novembro de 1736: «Chegou uma companhia de italianos de ambos os sexos para representarem comédias na sua língua, e tem alugado o Palácio de D. António Henriques em 2 mil cruzados cada ano. Começaram depois da festa, como também as óperas. (...) Na terça (...) pegou fogo em uma cocheira, e se queimou um riquíssimo coche, que tinham trazido os comediantes italianos». Portanto, havia a companhia de ópera de Paghetti e uma nova companhia italiana de comédia, desde novembro de 1736. Brito (maio-nov. 1989: 112) aventa que, «Um ano mais tarde, e apesar da componente mímica presente no repertório de *commedia dell'arte* que os italianos decerto apresentavam, o público, enfadado com a língua, troca-os por espetáculos em português no Pátio das Comédias». Entretanto, a companhia muda de instalações, no verão de 1737: «a comédia italiana vai para o sítio que por mil cruzados lhe alugou o conde das Galveias» (*Gazetas manuscritas* III, 2011: 250, 251 – 28 maio 1737).

Assim, apesar dos impedimentos, é evidente uma insistência na necessidade de espetáculos, que, de uma ou de outra forma, se vão realizando. Disso é prova uma ordem dos Senados de Lisboa de 14 de maio de 1737, recolhida por Eduardo Freire de Oliveira em *Elementos para a história do município de Lisboa* (vol. 13: 254-255): «O escrivão dos negócios destes Senados, Manuel José da Costa, notifique os autores das óperas, comédias e volatins que em teatros representam nesta cidade e na de Lisboa Ocidental, levando dinheiro ao povo, para que se abstenham e não representem mais sem terem licença destes Senados, com pena de se proceder contra os ditos autores como parecer aos Senados, e se lhes mandar demolir os teatros à sua custa».

Perante esta difusão de espetáculos, a Misericórdia pretende retomar o privilégio: «o conde de Vila Nova, acabando a visita geral, teve a notícia de el-rei ter confirmado e

deixado usar a Misericórdia do privilégio que tinha de não haver sem consentimento seu comédias nem divertimentos semelhantes públicos e particulares, declarando el-rei que também compreendia as óperas, e que a Misericórdia não entrasse em ser quem formasse as companhias». Neste sentido, «determina arrendar o Pátio das Comédias, e as poderá haver castelhanas, mas com as italianas e óperas não fez ainda seu ajuste, havendo quem pretenda dar-lhe um conto de réis mas com privilégio exclusivo, o que a alguns não parece convincente [conveniente], senão que cada autor faça particularmente o seu ajuste, multiplicando-se assim ao Hospital os interesses e ao público os divertimentos, entendendo-se que o privilégio também compreende aquelas representações que sucederam aos presépios» (24 jun. 1737, *Gazetas manuscritas* III, 2011: 257). O Pátio das Comédias tem de novo autorização para funcionar, porque se retoma o privilégio do Hospital, mas ainda não se sabe nesta altura quem toma a empresa.

De imediato se lançam propostas à Misericórdia: «Já se oferecem à Misericórdia três mil cruzados, e o mesmo lanço dá Paquete, ficando-lhe também o Pátio donde dizem mandarão também vir comédias castelhanas, porém o que faz as italianas não pretende exclusiva das óperas, e o conde de Vila Nova por falta de tempo deixa este ajuste ao seu sucessor, que se diz será o visconde D. Tomás da Silva» (2 jul. 1737, *Gazetas manuscritas* III, 2011: 259).

No mesmo mês, acabam as óperas na Trindade, regressando alguns artistas a Itália. Elena Paghetti estava em convalescença, nas Caldas da Rainha. Mas as negociações não param. A 17 de julho de 1737, a Misericórdia acaba por conceder um privilégio de 10 anos à Ópera da Academia da Trindade, por 700\$000 réis anuais, reduzido para 600\$000 em 28 de julho.

Na primeira quinzena de novembro de 1737, abre-se a nova temporada de ópera na Trindade, com *Anagilda*, música de Gaetano Maria Schiassi. Ao mesmo tempo, segundo os Diários de Évora (adição à gazeta de 21 de novembro de 1737: *Gazetas manuscritas* III, 2011: 364), começam no Pátio das Comédias as óperas em português, «porque em italiano não concorria gente, que logo toda se enfadava».

Elena Paghetti era uma verdadeira estrela. Quando adoeceu de novo, foi substituída pela irmã Anna, mas diminuiu o número de espectadores. No final do ano de 1737, chegam uma cantora e dois bailarinos. Na Trindade, deram-se ainda as óperas *Siface*, música de

Leonardo Leo, e *Sesostris*. A 31 de dezembro (*Gazetas manuscritas* III, 2011: 304), escreve o cronista: «a nova ópera de *Siface* tem sido muito aplaudida, e mulher música nova (que não é na idade), ainda que tem melhor voz que estilo, não faz mal o seu papel. E agora chegou o novo músico». A aparição de Elena garantia casa cheia: «e cantando notavelmente Elena, o teatro se encheu, em uma só noite ganharam 60 moedas» (Diários, 28 jan. 1738).

É interessante notar a coincidência com Espanha na inauguração dos espetáculos públicos de ópera. Segundo Xoán Carreira (2000: 34-35), «No existe evidencia alguna de producciones de ópera italiana en los teatros públicos españoles antes de 1737, cuando el Marqués de Scotti promovió la construcción de un nuevo teatro en Los Caños del Peral, inaugurado el 16 de febrero de 1738 con la representación del *Demetrio* de Hasse a cargo de una distinguida compañía bajo la dirección de Giovanni Maria Mazza y Giovanni Antonio Pierazzini». No circuito letrado da cidade olisiponense, o interesse despertado pela ópera justificava o acompanhamento das novidades líricas que chegavam da corte de Madrid, como se pode verificar em algumas das entradas dos Diários de Évora.

Na corte de D. João V, os divertimentos da família real e do séquito do rei incluíam espetáculos com música e representação. Dá-se no Carnaval de 1728, no Paço da Ribeira, a representação dos *intermezzi* de *Il D. Chisciotte della Mancia* na corte de D. João V. De acordo com Brito (maio-nov. 1989: 105), este é o «primeiro espetáculo italiano de tipo operático inequivocamente documentado» em Portugal. Em setembro de 1729, os Diários de Évora dão notícia da chegada a Portugal de Domenico Scarlatti (1685-1757), compositor de serenatas e outras peças para o rei D. João V.

A 5 de fevereiro de 1731 escreve o cronista: «No Paço se têm feito óperas burlescas pelos músicos italianos, que só têm visto algumas senhoras». Nesta altura, a exclusividade feminina na assistência às óperas era um facto comum, pelo menos na função régia. D. João V, muitas vezes, dispensava estas festas, e os fidalgos apenas tinham autorização para assistir escondidos nos bastidores. As senhoras do Paço interessavam-se até pelos ensaios.

Manuel Carlos de Brito (maio-nov. 1989: 109-110) nota, em contraposição às serenatas:

Outra coisa são a meia dúzia de verdadeiras óperas, todas elas do género cómico, que terão sido representadas no Paço da Ribeira nas épocas do Carnaval. Três delas (as únicas de que se conhece o compositor) tinham música de Francisco António de Almeida: *La pazienza di Socrate* (1733 e 1734), *La finta pazza* (1735) e *La Spinalba* (1739). Ao contrário das serenatas, a sua representação é raramente mencionada pela *Gazeta de Lisboa*, o que reforça a ideia de que eram encaradas como mero entretenimento privado. A ida ao Paço das cantoras Paquetas (...) não aparece confirmada posteriormente. Pelo contrário, no século XVIII as óperas de corte foram sempre cantadas pelos membros da Capela Real, e, de acordo com a tradição romana, com a total exclusão de mulheres, que eram substituídas por castrados.

Quanto a outros divertimentos e passatempos, existiam algumas casas de café em Lisboa. O memorialista Pinto de Carvalho (1991: 21) escreve que «Antes do terramoto de 1755 os raríssimos botequins lisboetas não logravam a frequência da gente engravatada. O mais afamado em 1745 era o café do Rosa na Rua Nova (Rua dos Capelistas), apenas frequentado por negociantes estrangeiros. Nesta mesma rua existia também o café de Madama Spencer (*Gazeta de Lisboa*, 1741)».

Apesar de situada praticamente às portas da cidade, numa zona de hortas, de menor densidade populacional, não se pode dizer que a Rua dos Condes ficasse longe do centro da cidade. Ainda de acordo com Pinto de Carvalho (1991: 22), «Antes do terramoto de 1755 era a Rua Nova d'El-Rei, dos Mercadores ou dos Ferros, a principal artéria da capital, era o Chiado da época, a rua onde estadeavam os mais luxuosos estabelecimentos, entre eles os que vendiam objetos da Índia, ou as lojas de chá, como diríamos agora». A Rua dos Condes distava cerca de 1000 metros.

### **3. As origens do Teatro da Rua dos Condes: dúvidas e dificuldades<sup>4</sup>**

Os espaços teatrais em Portugal não estão ainda completamente estudados, sobretudo para períodos mais remotos, quando se adensam as dificuldades e escasseiam os testemunhos. Por isso, ao recuarmos ao século XVIII, não é apenas sobre o Teatro da Rua dos Condes que subsistem as dúvidas, mas também sobre os espaços teatrais que

---

<sup>4</sup> Este capítulo e os seguintes têm como base e reproduzem em parte um trabalho que elaborei para o seminário de História do Teatro em Portugal, em 2012, lecionado pela Professora Doutora Maria João Almeida, intitulado “O Teatro da Rua dos Condes antes do terramoto de 1755”.

coexistiam na cidade de Lisboa, o que torna mais complexo o processo de destrinça do lugar de cada um no sistema cultural.

A data de fundação do Teatro da Rua dos Condes não é consensual. Alguns autores defendem a existência de um pátio de comédias na Rua dos Condes, semelhante ao Pátio das Arcas, e anterior ao teatro de ópera. Um embaraço terminológico vem obstaculizar por acréscimo a determinação da sua identidade. A questão está em saber se este espaço funcionou como pátio, isto é, na antiga forma que assumiam os espaços públicos de teatro, de que o mais representativo é o Pátio das Arcas<sup>5</sup> ou Pátio das Comédias, que funcionou nos séculos XVII e XVIII em Lisboa. Trata-se de um espaço constituído por um palco coberto, uma plateia a céu aberto e camarotes enxertados nas casas circundantes.

Existem, de facto, referências a um Pátio dos Condes, mas não é certo que este seja o mesmo (ou no mesmo local) que o Teatro da Rua dos Condes, por duas razões. A primeira é que não surgiram até agora documentos concretos que provem ter funcionado um pátio no local onde surgiu o teatro; a segunda é que a equívoca denominação «dos Condes» pode referir-se a outros locais. Nesta época, o mapa de Lisboa era marcado por grandes domínios senhoriais, nas mãos de titulares da nobreza. E, por outro lado, presta-se facilmente à confusão com um outro teatro, que também foi denominado Pátio dos Condes, o Teatro do Bairro Alto.

Fernando Castelo Branco, em *Lisboa seiscentista*, no capítulo sobre os teatros, refere que os únicos teatros públicos que existiram no século XVII foram o Pátio das Arcas e o Pátio das Fangas da Farinha. O Pátio do Borratém, de fim do século XVI, «não possuía “caráter público nem permanente”» (cita Matos Sequeira, *Teatro de outros tempos*).

Antes de traçarmos um percurso documental na tentativa de aclarar alguns aspetos deste enredo e retirarmos nós mesmos uma conclusão, convém dar conta da solução proposta por Luís Soares Carneiro na sua tese de doutoramento sobre os *Teatros portugueses de raiz italiana*. Com efeito, ao percorrer a bibliografia acerca do Teatro da Rua dos Condes, também Soares Carneiro se apercebeu de que várias imprecisões se foram perpetuando ao longo dos anos, relativamente a esta casa de espetáculos.

O texto de que parte Soares Carneiro é o conhecido artigo de Maximiliano de Azevedo, repartido por vários números da revista *O Ocidente* ao longo de 1882 e 1883. Azevedo

---

<sup>5</sup> Cf. a reconstituição virtual em <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-teatros-virtuais>.

(com base num outro artigo, que veremos à frente) refere que o espaço funcionou como pátio desde, pelo menos, 1736. Esta é uma frase repetida por outros autores, como constata Soares Carneiro. Na opinião deste, a asserção é errónea, dedicando-se em seguida a demonstrar que «A ocupação deste local só terá ocorrido em 1738 e já como Teatro. E não em 1736, ainda como Pátio» (Carneiro, 2002: 116).

A primeira razão é de carácter terminológico: assimilação do Teatro da Rua dos Condes e do Pátio dos Condes, que efetivamente existiu, mas que se referia aos condes de Soure, portanto, ao Teatro do Bairro Alto:

Cremos que a confusão será proveniente das expressões “Condes” e “Hortas”. Com efeito, não obstante o Teatro da Rua dos Condes ser “dos Condes” e ocupar (...) também “uma Horta”, aconteceu a muitos confundi-lo com o “Pátio do Conde”, ou “dos Condes”, também designado “Pátio da Horta do Conde”. Só que esse “Conde” era o de Soure e não o da Ericeira. Enquanto um é no Bairro Alto, o outro fica junto às Portas de S. Antão, à Anunciada! E daqui a confusão (*ibidem*).

A referência a um Pátio dos Condes de 1736 deriva de um requerimento efetuado no ano seguinte pelo empresário da ópera da Trindade, Alessandro Maria Paghetti, onde alegadamente este se queixa da concorrência que lhe faziam as comédias dos franceses no Pátio onde antigamente se davam comédias castelhanas, e que vários autores afirmam ser o dos Condes. Ora, logo aqui Soares Carneiro identifica um possível mal-entendido: «Aventamos já a possibilidade de que se trate de uma confusão, pois os tais franceses estavam a trabalhar, sim, no Pátio das Arcas» (*ibidem*). Neste local, de 1737 a 1739, foram arrendatários Luís Trinité, João de Vilanova e António Fustier (ou Forestier) – são nomes franceses<sup>6</sup>, portanto, devem ser estes a que se referia Paghetti. Por conseguinte, era o Pátio das Arcas e não o inexistente «dos Condes».

Para Soares Carneiro, o argumento decisivo é o relato dos Diários de Évora, que vem revelado pelo artigo de Jacqueline Monfort, que veremos adiante. As notícias referentes ao Teatro da Rua dos Condes remontam ao negócio do terreno, aos projetos, à construção e aos primeiros espetáculos, daí que Soares Carneiro não tenha dúvidas de que estas assinalam 1738 como o ano inaugural do Condes: «não é credível a existência,

---

<sup>6</sup> Cf. Frêches, 1954: 327: «Or, en août 1737, le notaire Manoel de Fontes rédigeait le contrat par lequel João de Villanova et Luís Trinité, couverts par l’homme d’affaires “António” Forestier, de nationalité française, louaient le *Pátio das Comédias* (das Arcas) à l’Hôpital, représenté par le marquis de Alegrete, le P. José da Fonseca, le Rd. Beneficiado Manoel Roque et Caetano Rodrigues da Silva, entre autres».

naquele lugar, de um “Pátio” anterior a este “Teatro”. Não se encontram referências a este local anteriores a 1738; e esse é o ano em que o conde da Ericeira cede o “picadeiro” e o “canto da rua”. E nunca se refere “Pateo” mas sempre “Theatro”».

Soares Carneiro (2002: 117) conclui que «Podemos pois aceitar como comprovado o facto de não ter existido um “Pátio da Rua dos Condes”, mas sim um primeiro “Teatro da Rua dos Condes” com as medidas de 110x270 palmos, com entradas independentes para senhoras pelo pátio da horta, onde as deixavam as carruagens. E isso em 1738 e não em 1739, como também se tem dito. Seguramente, nunca em 1736».

Concordando, em geral, com o raciocínio de Soares Carneiro, podemos, no entanto, acrescentar alguns elementos, decorrentes de uma análise detalhada dos textos que aludem ao Pátio dos Condes. A fonte onde vão beber os textos que abordam a questão dos teatros setecentistas é o estudo do arqueólogo José Maria António Nogueira publicado em folhetins do *Jornal do comércio* de Lisboa em 1866, sob o título “Memórias do teatro português (1588-1762)”. A pesquisa de Nogueira incidiu sobre o arquivo do Hospital de Todos os Santos, instituição que deteve por largas décadas o privilégio do imposto sobre as representações teatrais, desde o alvará de 20 de agosto de 1588, por Filipe II.

O que se propõe o autor é expor os dados possíveis sobre os pátios de comédias que existiram em Lisboa, julgando que se resumiam a estes:

o das *Fangas da Farinha*, que existiu no local onde hoje está o tribunal da Boa Hora; o da *Bitesga*, ou *Mouraria*, situado nalgum dos sítios que ainda conservam o mesmo nome, mas em lugar que ignoramos; o da *rua das Arcas*, no local que apontaremos; o dos *Condes*, na rua assim chamada; o do *Bairro Alto*, ao fim da rua da Rosa, no pátio do conde de Soure. A outros locais, em que também se representaram óperas, comédias, ou se mostraram *presépios*, ou *bonecos*, não damos o nome de pátios, para irmos acordes com os documentos examinados (Nogueira, 1934: 38).

A forma como o autor introduz o Pátio dos Condes é pouco clara, como vamos ver. Reportando-se à companhia de ópera que representava na Trindade, desde 1735, e que obtivera, por intermédio do empresário Paghetti, licença da Misericórdia (administradora do privilégio do Hospital) para continuar os espetáculos, transcreve um documento em que o mesmo empresário denuncia as circunstâncias que o impediam de cumprir o contrato. Uma delas é a concorrência que lhe fazia outra companhia italiana, e



que Nogueira infere – sem se perceber porquê – estar alojada no Pátio dos Condes. Eis como o autor transcreve a petição de Paghetti:

que não podia concorrer com os empresários das *comédias* italianas, a quem o Hospital concedera representá-las *dando-lhe aquele pátio* (o dos Condes) *em que antigamente se representavam em espanhol, por seiscentos mil réis*, no que, claramente se vê, vieram os *ditos franceses* a ter mais utilidade do que antes tinham, pois então pagavam oitocentos mil réis de aluguer de umas casas, em que faziam as ditas *comédias*, e agora se lhes deu casa e privilégio por menos duzentos mil réis, à vista do que se faz preciso ao suplicante expor a V.as Ex.as que, sendo ele o primeiro que fez oferta e lançou para esta casa, *e tendo sido ele quem nesta corte principiou com tanta despesa o divertimento da ópera...* (*ibidem*: 50).

Tudo leva a crer que Paghetti se refira à companhia de comédia italiana chegada em 1736, que atuou primeiro no palácio de D. António Henriques, e no ano seguinte em casa alugada pelo conde das Galveias. No seguimento, o empresário menciona o prejuízo que sobre ele recai em resultado dos lutos reais, que terão ocorrido pela morte da infanta D. Francisca, a 15 de julho de 1736 (Braga, 1871: 28). Em suma, o que pretendia o empresário era que lhe reduzissem o pagamento anual de 700 mil réis, ou que lhe concedessem terreno para fazer um teatro, ou que obstassem «os franceses» (empresários) a dar espetáculos que lhe retirassem público. Em final de julho de 1737, veria o pagamento anual reduzido para 600 mil réis.

Uma provisão que o mesmo autor transcreve, datada de 15 de setembro de 1738 e destinada a repor o privilégio do Hospital sobre as representações, fornece mais algumas pistas. Nela se faz referência à inauguração da ópera na Trindade em 1735 e acrescenta que,

*no ano passado de 1736, se introduziu mais uma comédia italiana, que também se representava com a mesma publicidade em casas para isso alugadas pelos mesmos representantes*, sem que para nada disto pedissem os autores de tais representações licença ao Hospital, nem com ele fizessem concerto algum para lhes assinalar o lugar em que representassem, mas antes privando o Hospital da posse de se fazerem somente no seu pátio as representações de *comédias*, *de que não tinham diferença essencial as que modernamente se introduziram* (*ibidem*: 41).

A provisão especifica o local da ópera, a Trindade, e para a comédia italiana refere-se a «casas alugadas», não remetendo em lado nenhum para o Pátio dos Condes. Sendo

assim, de que modo conclui Nogueira que se tratava do Pátio dos Condes? É isso que não fica claro. E quando Paghetti afirma, na sua súplica, ter o Hospital cedido aos empresários das comédias italianas «aquele pátio em que antigamente se representavam em espanhol», mais facilmente o associamos ao Pátio das Arcas, que até 1727 foi dominado por comediantes espanhóis.

Por outro lado, as informações de que Nogueira dispõe sobre o Teatro do Bairro Alto são escassas, pois não faz qualquer referência às óperas joco-sérias de António José da Silva, ali presentes desde 1733<sup>7</sup>. Também José Ribeiro Guimarães (1908: 542) expõe as suas perplexidades sobre o Teatro do Bairro Alto:

Em que ano foi fundado o Teatro do Bairro Alto, anterior ao terramoto de 1755? Em que local existiu? Durou até ao 1.º de novembro daquele ano? São interrogações estas a que, nos parece, não há quem possa dar uma resposta decisiva, ou ao menos plausível. Temos visto indicar o pátio do conde de Soure como o local onde existira esse teatro; mas é uma afirmação gratuita, porque não pode fundamentar-se. O nosso amigo e erudito escritor o sr. José Maria António Nogueira, nos artigos que publicou no *Jornal do comércio* sob o título de *Arqueologia do teatro português*, diz o seguinte: “Estava o Teatro do Bairro Alto no pátio do conde de Soure, no fim da rua da Rosa, e foi muito frequentado, adquirindo grande fama, depois de engrandecido com o título de teatro daquele bairro”. Como se vê, o sr. Nogueira afirma que o Teatro do Bairro Alto, anterior a 1755, existiu no pátio do conde de Soure; mas, a nós mesmos disse o sr. Nogueira que não tinha nenhum fundamento plausível para sustentar a sua afirmação; funda-se na tradição apenas.

A conclusão de Ribeiro Guimarães é que o Teatro do Bairro Alto pré-terramoto de 1755 não se situava no pátio do conde de Soure, «porque nem uma só vez aparece com essa designação, quando todos os demais precisavam nas suas denominações o local onde existiam, como pátio da rua das Arcas, pátio da Bitesga, e depois da Merceria [*sic*], pátio das Fangas da Farinha, casa da ópera da Trindade, defronte do convento; nunca, porém, àquele teatro se dá a denominação de pátio do Conde de Soure, senão depois do terramoto» (*idem*: 543). No mesmo sentido caminha a recente investigação de Ana Rita Martins (2017), que defende que os dois teatros do Bairro Alto, pré e pós terramoto, se situavam em locais distintos.

De qualquer forma, são patentes os pontos fracos da argumentação de Nogueira, não conseguindo provar a existência de um Pátio dos Condes antecedendo o Teatro da Rua

---

<sup>7</sup> Aliás, o autor associa «as comédias do advogado António José da Silva» ao Pátio das Arcas (Nogueira, 1934: 49).

dos Condes. Todavia, é neste estudo que se vão apoiar os autores que se lhe seguiram: Ribeiro Guimarães, Maximiliano de Azevedo, Teófilo Braga, Gustavo de Matos Sequeira.

Começamos por Maximiliano de Azevedo, autor de um texto chave a que já aludimos, talvez a primeira síntese da história do Teatro da Rua dos Condes. Assumindo as dificuldades de traçar o percurso do Condes anterior ao terramoto de 1755, Maximiliano de Azevedo (*O Ocidente*, n.º 129) apoia-se, para esse período, no estudo de J. M. Nogueira:

O sítio em que hoje está assente o que nós, com tanto irrespeito pelas glórias do passado, chamamos o *imundo pardieiro* da Rua dos Condes, há mais de cento e quarenta e seis anos que se acha em relações íntimas com a arte de representar. É o que se depreende de uma queixa do empresário Paghetti, dirigida em 1739 aos gerentes do Hospital de Todos os Santos e que foi transcrita pelo sr. J. M. Nogueira em 1866, no *Jornal do comércio*. Lamentava-se Paghetti das difíceis circunstâncias em que se encontrava no seu teatro de ópera à Trindade, e declarava que não podia sofrer a concorrência que lhe faziam os *empresários das comédias italianas a quem o hospital concedera representá-las, dando-lhes* o pátio dos Condes. Foi este *pátio de comédia*, segundo a fraseologia dos nossos avós, o antecessor do teatro cuja história pretendo esboçar. Quando ele fosse construído, não sei que esteja averiguado.

De seguida, leiamos Teófilo Braga, no volume da *História do teatro português* relativo ao século XVIII: «Sabe-se que [o Pátio dos Condes] existia antes de 1737; pela queixa de Paghetti, empresário da ópera italiana no teatro defronte do Convento da Trindade, se conhece que em 1736 estivera neste teatro uma companhia que representava comédias italianas» (1871: 21). E mais à frente cita o folhetim de Nogueira (*idem*: 27):

Alexandre Paghetti, empresário da Ópera da Trindade, sofria uma terrível competência com o Teatro do Pátio dos Condes, aonde então representava uma companhia de franceses; estes exploravam o público com comédias, com *ballets*, com entremezes e também com *marionettes* ou cenas de presépio. Paghetti recorreu à Mesa do Hospital expondo-lhe todos estes inconvenientes: “que não podia concorrer com os empresários das comédias italianas, a quem o Hospital concedera representá-las dando-lhe aquele Pátio (da rua dos Condes)” (note-se que Teófilo Braga acrescenta «da rua»).

Gustavo de Matos Sequeira segue o mesmo pensamento, em diferentes locais da sua obra. Por exemplo, em *Teatro de outros tempos* (1933: 123), afirma: «Em 1727 o tempo áureo do Pátio [das Arcas] tinha, porém, passado de há muito. Abrira o Teatro dos

Condes com entremezes, bailes e exibição de “presépios”, depois de ter explorado, sem êxito, comédias castelhanas; abriu o do Bairro Alto com os “bonifrates” do Judeu. A seguir o Condes apresenta uma companhia francesa e outra italiana, e a Academia da Trindade, óperas, cantarinas e bailados». Na mesma linha, Francisco Câncio baseia-se no texto de Maximiliano de Azevedo para escrever o capítulo “O velho Teatro da Rua dos Condes”, do volume 1 de *Lisboa: figuras e casos do passado* (1942: 7-8).

Conclui-se, por conseguinte, que a afirmação da existência de um Pátio dos Condes, como precursor do Teatro da Rua dos Condes, não está devidamente fundamentada nos estudos de história do teatro em Portugal. No entanto, como veremos de seguida, tal hipótese encontra fundamento em testemunhos da época.

#### **4. A abertura do Teatro da Rua dos Condes em 1738**

Na verdade, a questão da possível existência de um Pátio dos Condes não interfere na marcação da data efetiva de abertura do Teatro da Rua dos Condes, precisamente como Teatro e não como Pátio. A fundação, e bem assim todo o processo que lhe deu origem, encontra-se registada numa série de entradas das gazetas manuscritas de Évora, que a bibliotecária francesa Jacqueline Monfort deu a conhecer no artigo “Quelques notes sur l’histoire du théâtre portugais (1729-1750)”, publicado em 1972 nos *Arquivos do Centro Cultural Português*<sup>8</sup>.

Seguindo a transcrição do segmento noticioso de 9 de agosto de 1729 a 3 de outubro de 1750, que Monfort anexa ao seu texto, poderemos formular uma narrativa dos factos que levaram ao nascimento do Teatro da Rua dos Condes. Como pudemos constatar pela consulta dos manuscritos<sup>9</sup>, a transcrição de Monfort não é exaustiva, e a leitura do original trouxe-nos dados novos e mais precisos.

Desde 1735, há notícias de representações públicas de ópera, que correspondem aos espetáculos da companhia de Alessandro Maria Paghetti na Sala da Academia à Praça

---

<sup>8</sup> Como referimos (nota 3), encontram-se editados os Diários de 1729 a 1737. Em 1943, Eduardo Brasão publicou uma parte desses diários, a partir de diferente cópia, sob o título *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes, 4.º conde da Ericeira (1731-1733)*.

<sup>9</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d.

da Trindade. Tal como os títulos dos libretos confirmam, aqui se deram as óperas *Farnace*, *Alessandro nell'Indie*, *Sesostri, re d'Egitto*, *Demofonte*, *Eurene*, *Anagilda*, *Siface*. Paghetti teve de entrar em acordo com o Hospital de Todos os Santos, pagando-lhe os devidos direitos («Lisboa, 17 de setembro de 1737. As partes de Itália para a ópera estão ajustadas e Paquetes [*i. e.*, Paghetti] principia a entrar em tratado com a Misericórdia» – Monfort, 1972: 588).

Nota-se um interesse crescente pela ópera, em particular oriundo da franja aristocrática. E é por isso que surge a ideia de erigir um teatro de ópera: «Lisboa, 4 de fevereiro de 1738. Alguns homens de negócio pedem ao conde de Ericeira parte de um picadeiro e do canto da rua para um teatro de ópera com 270 palmos de comprimento e 110 de largo [59x24m, segundo Brito, 1989: 17]. O conde lhe pediu dois mil cruzados [800\$000] de renda, porque já perde mil cruzados e o sítio das casas que queria aumentar, e também quer um camarote perpétuo» (Monfort, 1972: 589-590).

O que Monfort não transcreve são as palavras imediatas, ainda sobre o mesmo assunto. Estas palavras reforçam a hipótese da prévia existência de um espaço teatral na propriedade do conde da Ericeira. Retomamos e concluímos: «O conde lhe pediu dois mil cruzados de renda, porque já perde mil cruzados e o sítio das casas que queria aumentar, e também quer um camarote perpétuo que tem também na ópera de bonecos que alugou por 50 moedas com a horta»<sup>10</sup>. Fala de um camarote em qual ópera de bonecos? Ao mencionar a horta, parece estar a referir-se às dependências do seu palácio. Mais tarde, nova referência, no mesmo sentido, conferindo o Diário de 22 de abril de 1738: «Sábado se fez a primeira ópera, sem grande concurso, e outra vez entram em ajuste com o conde de Ericeira para a casa do presépio da sua horta»<sup>11</sup>. Este último segmento do discurso assinala a existência de um presépio (teatro para presépios, espetáculos alusivos à história bíblica, como havia na Mouraria) nas hortas, isto é, no jardim do conde da Ericeira.

Por outro lado, devemos notar que, nos livros de registo de receita do Hospital de Todos os Santos<sup>12</sup>, apenas em 1738 surge um pagamento relativo à ópera no Condes; no ano anterior, só o Pátio das Comédias foi taxado. Os espaços teatrais não contemplados pelo

---

<sup>10</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 10-10v.

<sup>11</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 32v.

<sup>12</sup> ANTT, Hospital de S. José, Registo de receita, lv. 724 (1737-1738), lv. 725 (1738-1739).

imposto seriam, provavelmente, de carácter particular, ou descontínuo, única forma de classificar o anterior espaço.

E, em 6 de maio de 1738, acrescenta o cronista: «Cedeu Paquete o seu privilégio das óperas, com permissão da Misericórdia, com António Gomes Figueiró, o qual ainda se não ajustou com a casa que está na horta do conde da Ericeira, nem com ele, a quem fica um camarote perpétuo, que já tinha para a mesma casa, e paga Figueiró todas as dívidas de Paquete, que não tem agora grande concurso»<sup>13</sup>.

Entretanto, vão prosseguindo os espetáculos na Trindade, até findar a época 1737/1738. Porém, o empresário acusava dificuldades financeiras, e daí a intervenção dos homens de negócios. Temia-se a partida dos músicos italianos, segundo informações que o núncio enviou para a Santa Sé, a 15 de abril de 1738: «Sentesi, che sia per cessare il divertimento dell'opera in musica, mentre l'impresario Pacchetti, che s'era impegnato a somministrare tutte le spese necessarie, non trova denaro, e i musici venuti d'Italia sono in procinto di ritornare alle loro abitazioni, se pure non trovano qualche altra persona che voglia addensarsi il peso di aprire, conforme si crede, altro teatro per la recita dell'opera» (cit. por Doderer, 1993: 134).

Em junho de 1738, o Hospital transfere o privilégio de Paghetti para António Gomes de Figueiró. O núncio transmite a novidade para a sede da Igreja, a 12 de agosto: «Non potendo l'impresario Pacchetti supplire alle gravissime spese, che si richiede[r]ano per la continuazione dell'opera nel Teatro della Trinità, prese ultimamente la risoluzione di far la vendita del suddetto Teatro a Monsieur de Figueirò, il quale l'hà trasportato in altro sito più amplo, e più capace di maggior numero di spettatori, con aver altresì appaltato i musici, che dovranno rappresentare in essa Opera, facendo ora travagliare a diversi ordini di palchetti per pubblica commodità del popolo che vorrà intervenirvi, avendone a tal effetto ricevuta la permissione della Corte» (cit. por Doderer, 1993: 135).

O principal atuante é, pois, António Gomes de Figueiró, que «fez escritura com o Hospital, que lhe cedeu por dez anos e meio o privilégio que tinha dado a Paquete por 600.000 réis cada ano, e porque este lhe não pagou o em que estava ajustado, e também letras passou Agostinho da Silva para fazer-se a ópera a casa que tinha na horta do conde da Ericeira, o qual fica com um camarote perpétuo pelos 12 anos do seu

---

<sup>13</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 36v-37.

arrendamento, dando Figueiró a Agostinho da Silva também 600.000 réis cada ano e 240 que este dava ao conde pela casa e horta dita»<sup>14</sup>.

Em suma, o que contém esta notícia é o relato da fundação do Teatro Novo da Rua dos Condes. O local é Lisboa, nos jardins do conde da Ericeira; por isso o Teatro se chamou também das Hortas do Conde. A data é 1738; os intervenientes são António Gomes de Figueiró, Agostinho da Silva, conde da Ericeira; a companhia Paghetti passa da Trindade para o Condes.

Quem são António Gomes de Figueiró e Agostinho da Silva? O apelido Gomes de Figueiró é comum a cristãos-novos comerciantes perseguidos pela Inquisição na segunda metade do século XVII. Descenderá, possivelmente, dessa família. Uma procuração escriturada em 27 de novembro de 1740<sup>15</sup> confirma-o como «homem de negócio nesta corte». Acrescenta que ele vive no Rossio, «no pátio chamado da fruta». Por este contrato, Figueiró constitui seu procurador António Rebelo de Andrade, para tratar de negócios na cidade da Baía, no Brasil. Sabemos ainda que António Gomes de Figueiró era cunhado do advogado Francisco Trigueiro de Góis (?-1732), e que recolheu os seus sete sobrinhos na morte deste (Lisboa, 2005: 111).

Numa Adição à Gazeta de 20 de dezembro de 1736 (*Gazetas manuscritas* III: 350), o cronista refere que «Na terça apareceu na Mesa da Fazenda um requerimento de António Gomes de Figueyroa, em que pedia a Sua Majestade lhe arrendasse todas as alfândegas do reino, o que se crê não terá efeito». Mais à frente, na entrada do dia 4 de junho de 1737 (*Gazetas manuscritas* III: 252-253), volta a referir o nome: «grande concurso muito tem havido na ópera nova, que é excelente, mas não teve nos primeiros dias. Continua sem vê-la em público a sra. marquesa de Távora e a mulher de D. Manuel de Sousa Calhariz, e já partiu para Itália um italiano com 15.000 cruzados de crédito que lhe deu o Figueiró, a buscar músicos». O envolvimento de António Gomes de Figueiró no negócio da ópera é, portanto, anterior à abertura do Condes.

Agostinho da Silva nasceu em Évora, onde foi batizado a 28 de agosto de 1701, na paróquia de São Mamede, e onde casou, em agosto de 1722, com Maria das Neves Quintanilha. Henrique, filho do casal, nasceu também em Évora, em 1723. A filha Felícia nasceu já em Lisboa, na freguesia das Mercês, em 5 de junho de 1727. Casou-se esta em 13 de julho de 1746 com José Palmer Maynard Camacho, na freguesia da

---

<sup>14</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 47v. Cf. Diário de 24 de junho de 1738, Monfort, 1972: 574.

<sup>15</sup> ANTT, 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de notas, cx. 81, lv. 476, f. 76-77.

Encarnação. Ou seja, Agostinho da Silva, provavelmente, saiu de Évora depois de 1723 e antes de 5 de junho de 1727, pois nessa data estava na Rua da Rosa, em Lisboa, e talvez em 1746 ainda lá vivesse (quando a filha casa diz-se que é lá moradora). Em 1750, vive junto do palácio da Bemposta – data em que assina a transferência do cargo de escrivão da almotaçaria do Crato para o genro. A madrinha de uma das netas de Agostinho da Silva, Mariana, filha de Felícia, nascida em dezembro de 1753, é Mariana Bernarda de Sousa, mãe de D. João, da Bemposta<sup>16</sup>.

Na entrada do *Dicionário bibliográfico português*, Inocêncio confessa, acerca de Agostinho da Silva: «de cujas circunstâncias pessoais não pude colher informação alguma». Mas regista uma obra rara, intitulada *História cómica de Céfalos e Prócris, que no teatro público da casa da Mouraria se há de representar neste ano de 1737*, publicada em Lisboa debaixo da autoria de Agostinho da Silva. Classifica-a como «uma ópera cómica no gosto e estilo das de António José da Silva; e quem sabe se por este composta, e talvez impressa sob um nome disfarçado em razão de achar-se ele já então preso nos cárceres do Santo Ofício?»<sup>17</sup> (Silva, 1867: 16). Mas Inocêncio não sabia da ligação de Agostinho da Silva ao Teatro da Rua dos Condes. Se soubesse, talvez o achasse mais conforme a uma obra desta natureza.

O negócio da construção do Teatro Novo da Rua dos Condes envolverá também a passagem para este espaço da companhia Paghetti, como bem nota Monfort (1972: 574): «C'est l'annonce du déménagement de la Compagnie des "Paquetas": la "Praça da Trindade" ne l'abritera plus, mais "as Hortas do Conde" qui s'appelleront sous peu o "Theatro novo da Rua dos Condes"».

As negociações resultam frutíferas, pois, a 15 de julho de 1738, o Diário noticia que «Está ajustada a ópera na horta do conde de Ericeira, que lhe deu um pátio para as carruagens, donde era o seu palheiro, e lhe fica um camarote com serventia separada, e dizem se ajusta Figueiró com os Paquetes»<sup>18</sup>. Logo depois faziam-se as obras necessárias, se bem interpretamos a notícia de 29 de julho desse ano: «Já se trabalha no Teatro da Ópera, e dizem estão ajustadas as Paquetas, e Valete, e acabando-se os

---

<sup>16</sup> Grande parte destas e de outras informações biográficas, obtidas sobretudo a partir de registos paroquiais, foi alcançada por José Camões.

<sup>17</sup> Uma ficção cómica intitulada *Amor perdoa os agravos, que se há de representar no teatro público da casa da Mouraria este ano de 1737* (Lisboa: Na Offic. da Musica, 1737) saiu com o nome de Luís Tadeu Nícia, pseudónimo de P. Vicente da Silva. Inocêncio diz que pode ser este o verdadeiro nome do autor da peça impressa sob o nome de Agostinho da Silva (Silva, 1911: 15).

<sup>18</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 54v.



Bolantins, que tiveram grande concurso». Estariam estes volantins, isto é, acrobatas, a atuar na horta do conde?

O trecho mais expressivo desta sucessão de novidades sobre a empresa do Conde encontra-se no final do parágrafo relativo a 5 de agosto de 1738: «O ajuste das Paquetas ainda tem dúvida, e a Angela roubou seu marido as joias e dinheiro que tinha, deixando-lhe na casa cravada uma faca; e Figueiró mandou oferecer a Itália à famosa música chamada a Peruza oito mil cruzados por três invernos, e ela pede dez, poderão ajustar-se; e no teatro que se alarga e levanta se fazem máquinas para tramoias»<sup>19</sup>. Não há dúvida de que se trata da construção de um teatro com o objetivo de nele se representar ópera, com todo o aparato que implica.

Logo depois, a contratação dos Paghetti fica resolvida: «Hoje se faz a escritura com as Paquetas, em que Elena representará nas óperas que lhe parecer, deixando a remuneração a arbítrio de Figueiró, que lhe dá por ano e meio seis mil cruzados»<sup>20</sup>. Isto é, 2.400\$000 réis, um salário elevado, a que se juntava o privilégio de escolher ela própria as óperas em que cantaria.

O núncio, em carta que escreve para Roma a 30 de setembro de 1738, remete o início dos espetáculos para depois da festa de S. Francisco (assinalada a 4 de outubro): «Dopo la festa di S. Francesco s'intraprenderà la recita di una nuova opera in musica del Teatro del Rossio, di cui è impresario Mr. de Figueirò, il quale, per rifarsi del denaro imprestato al Paghetti, già impresario del Teatro della Trinità, hà preso in scomputo del suo credito le scene e l'abiti del sudetto Teatro con aver appartati i musici italiani a suo conto» (cit. por Doderer, 1993: 136).

Nos Diários de Évora, não surge a notícia da inauguração, mas, pela sequência, percebe-se que, em novembro de 1738, o teatro já estava a funcionar. A notícia de 4 desse mês<sup>21</sup> dá conta de pormenores da utilização do espaço e da frequência do público, nomeadamente titulares da nobreza:

A senhora marquesa de Valença tomou cinco camarotes na Ópera para muitas senhoras, entre as quais se repetiram os dias, fazendo serventia separada e pondo gelosias, que depois de ter ido a elas, mandam fazer mais apertadas e aos cinco camarotes que as não tem vão outras senhoras, que também fizeram pela horta entrada para carruagens e

---

<sup>19</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 59v.

<sup>20</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 65v (26 agosto 1738).

<sup>21</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 79.

escadas divididas, porque a senhora marquesa de Abrantes e a de Soure e Távora também fizeram o mesmo e tem concorrido muita gente.

Assinale-se a assiduidade das senhoras de alta sociedade, a que não será alheia a localização do teatro novo, em terrenos senhoriais, que lhes permitia usufruir de uma passagem privilegiada, pelo jardim do palácio da Anunciada. Quando podiam, resguardavam-se de olhares indiscretos, sob a proteção das gelosias. Não obstante a preferência da elite da corte, o espaço seria ocupado por outros indivíduos, que só assim poderiam configurar a «muita gente», já distribuída pela plateia.

## 5. O repertório lírico

O ponto forte do primeiro período do Condes é o repertório, associado à presença de cantores de renome internacional e à escolha dos libretistas mais aplaudidos, Pietro Metastasio (1698-1782) e Apostolo Zeno (1668-1750). O espaço insere-se no movimento de italianização da cultura portuguesa através da introdução da ópera, na primeira metade do século (Di Pasquale, 2007: 13).

Nos primeiros espetáculos, em 1738, cantaram Felice Checcacci, Angela Paghetti, Gaetano Valletta, Isabella Mugnaini, Francesco Grisi e Giacomina Ferrari, em *La clemenza di Tito* e *L'Emira*, ambas de Metastasio. A música era da composição de, respetivamente, Antonio Caldara e Leonardo Leo, e os cenários de Roberto Clerici e Salvatore Colonelli.

O primeiro título que os Diários do conde da Ericeira mencionam é precisamente *La clemenza di Tito*, de Metastasio, para começar no final de novembro. Os espetáculos deslumbraram o público, a julgar pela notícia de 2 de dezembro de 1738: «O concurso da nova ópera é grande pelo bem que tem parecido, e há dias de mais de 300.000 réis»<sup>22</sup>.

Nos primeiros anos de funcionamento, o entusiasmo foi grande, os espetáculos obtiveram êxito, de tal modo que, logo em 1739, se construiu uma «nova ordem de

---

<sup>22</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 85.

camarotes junto à plateia», segundo informação dos Diários, a 3 de março de 1739<sup>23</sup>. Já antes se tinha dado nota da intenção, na entrada de 17 de fevereiro de 1739: «A casa da ópera se quer levantar para uma ordem mais de camarotes, e outras obras, para a qual pretendem a propriedade dela por um grande foro ao conde da Ericeira»<sup>24</sup>.

A mesma fonte adianta algumas das negociações para a época seguinte: a «famosa dançarina» Ronzi, que tivera, no fim de 1738, um desentendimento com Angela Paghetti<sup>25</sup>, decide permanecer. As notícias seguintes reportadas pelas gazetas dão conta de alguns dos espetáculos e permitem também deduzir que, pelo menos até 1740, António Gomes de Figueiró mantém-se como empresário do Condes. Ou melhor, este é quem financia, pois é o nome de António Ferreira Carlos que figura como empresário no Livro de Receitas do Hospital de Todos os Santos, e aquele como fiador, junto com Guilherme de Broim<sup>26</sup>. Consta deste modo nos Livros de 1739, 1740, 1741 e 1742: «António Gomes de Figueiró e Guilherme de Broim, como fiadores de António Ferreira Carlos, trazem de renda o Pátio da Rua dos Condes, em que se fazem óperas, e pagam ao Hospital 600 mil réis cada ano»<sup>27</sup>.

Como ficou assente, o Condes foi pensado para o teatro lírico, para dar resposta a um crescente interesse do público pelo espetáculo operático italiano. Até ao terramoto de 1755, de acordo com os dados disponíveis, é sobretudo nesse registo que se mantém. O número de espetáculos de que há notícia é relativamente baixo, mas há que ter em conta dois aspetos: por um lado, a interrupção devida à doença e morte do rei D. João V, que durou quase dez anos, de 1742 até à ascensão de D. José (1750). Por outro lado, tratando-se de um tipo de espetáculo que envolve grande despesa e mobilização de meios e pessoas, não surpreende que o número de obras por temporada fosse relativamente curto.

Apesar de tudo, apenas foi possível determinar espetáculos para os anos 1738, 1739, 1740, 1741, 1742, 1753, 1754 e 1755. A fonte principal encontra-se nos libretos

---

<sup>23</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 111v.

<sup>24</sup> BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 110.

<sup>25</sup> 30 de dezembro de 1738: «A ópera se suspendeu por alguns dias por uma doença de Angela e por uma questão que teve com a dançarina Ronzi, por não querer que se sentasse com ela por igual no lugar que se lhe destina para verem a ópera, quando não estão no teatro» (BPE Cód. CIV/1-8 d, f. 94v).

<sup>26</sup> Vd. Nogueira, 1934: 51-52: «o empresário [Paghetti] não pôde sustentar-se por mais de seis meses, passando o contrato pelo tempo restante a António Ferreira Carlos»; «Aqui continuou a gozar do exclusivo da representação das óperas por espaço de dez anos, que obtivera Paghetti, o referido António Ferreira Carlos, que ainda em 1742 conservava a empresa, pagando anualmente ao Hospital 600\$000 réis».

<sup>27</sup> ANTT, Hospital de S. José.

publicados para acompanhar os espetáculos, por norma bilingues, ou seja, apresentando de um lado o texto em italiano e do outro a tradução em português.

Sendo assim, é através do libreto que podemos ter acesso aos dados da representação de um dos espetáculos inaugurais do Condes, *La clemenza di Tito*, «drama para música do senhor abade Pedro Metastasio, poeta de S.M.C.C., para se representar em Lisboa no Teatro novo da Rua dos Condes no ano de 1738, dedicado à nobreza de Portugal». A dedicatória à nobreza era comum neste tipo de folhetos, o que reforça a ideia de que a classe aristocrática constituía o principal ponto de apoio do desenvolvimento da ópera em Portugal. A companhia que interpretou o melodrama era, de acordo com Manuel Carlos de Brito, a mesma que atuara até poucos meses antes na Academia da Trindade. O folheto informa-nos da distribuição dos papéis:

Tito – Felice Checcacci

Vitellia – Angela Paghetti

Sesto – Gaetano Valletta

Servilia – Isabella Mugnaini

Annio – Francesco Grisi

Publio – Giacomina Ferrari.

Acrescenta o folheto que «a pintura das cenas é invenção e desenho» do arquiteto Roberto Clerici. Ernesto Vieira (1900: 545) afirma que a música é de Antonio Caldara.

Ainda houve tempo para mais um texto de Pietro Metastasio em 1738. Trata-se de *L'Emira*, «dramma per musica da rappresentarsi in Lisbona nel Teatro novo degli Orti del Conte l'anno 1738, dedicato alla nobiltà di Portogallo», de que o mesmo dicionarista afirma ter música da composição de Leonardo Leo (*ibidem*). De acordo com o libreto, desta vez o cenógrafo que trabalhou com a companhia foi Salvatore Colonelli Romano (?-1748)<sup>28</sup>, e a distribuição das personagens a seguinte:

Dorimaspe – Felice Checcacci

Emira – Angela Paghetti

Almerindo – Gaetano Valletta

Oronteia – Isabella Mugnaini

Idreno – Francesco Grisi

Floridano – Giacomina Ferrari.

---

<sup>28</sup> Data da morte apurada por Aires de Carvalho, *Catálogo da colecção de desenhos [da] Biblioteca Nacional* (1977), nos Arquivos Paroquiais da Igreja do Loreto.

A Biblioteca Pública de Évora é detentora do manuscrito de uma “Ópera nova intitulada Amor tem maior poder, que na casa da Rua dos Condes se expõe e oferece à curiosidade lusitana este ano de 1738”<sup>29</sup>. É a única ópera em português de que temos conhecimento para estes anos, e poderá estar ligada ao mencionado presépio da horta do conde<sup>30</sup>.

De 1739 chegaram-nos cinco folhetos relativos à ópera no Condes. *Merope*, drama para música, com cenografia do mesmo Salvatore Colonelli, vem com esta distribuição:

Polifonte – Felice Checcacci

Merope – Angela Paghetti

Epitide – Gaetano Valletta

Argia – Anna Checcacci

Trasimede – Francesco Grisi

Anassandro – Giacomina Ferrari

Licisco – Francesca Paghetti.

Acrescentamos que, de acordo com Joaquim José Marques (cit. por Costa Miranda, 1990: 196), o autor do libreto de *Merope* é o italiano Apostolo Zeno; e, de acordo com E. Vieira (1900: 545), a música é de Giacomelli.

O segundo libreto é de *Carlo Calvo*, «drama para música para se representar em Lisboa no Teatro novo da Rua dos Condes», também dedicado à nobreza de Portugal, e com música de Leonardo Leo, segundo E. Vieira (*ibidem*). Mantém-se o nome de Salvatore Colonelli como «inventor e arquiteto das cenas», e os cantores são:

Giuditta – Angela Paghetti

Adalgiso – Gaetano Valletta

Gildippe – Anna Checcacci

Eduige – Francesca Paghetti

Lottario – Francesco Grisi

Berardo – Giacomina Ferrari.

Segue-se *Vologeso*, de que apenas se menciona a distribuição em palco, uma vez que o folheto não indica qualquer tipo de autoria:

Berenice – Angela Paghetti

---

<sup>29</sup> Cód. CXIV/1-3d, n.º 2.

<sup>30</sup> Note-se que o local é designado «casa da Rua dos Condes», ao passo que os libretos italianos o referem como «teatro novo». Sobre a peça, vd. Cranmer, 2017: 81ss., e a edição de 1787 *Ópera nova intitulada Amor tem maior poder ou Ferdinando na Hungria*.

Vologeso – Giuseppe Schiavoni di Siracusa

Lucio Vero – Antonio Santini di Pisa

Lucilla – Giovanna Franchi Romana

Aniceto – Petronilla Trabò Basiliij Romana<sup>31</sup>

Flavio – Teresa Zanardi di Bologna.

No entanto, o mesmo Joaquim José Marques (cit. por Costa Miranda, 1990: 206) aponta Nicolao Sala como o compositor desta ópera. Alfredo Pinto (Sacavém), num artigo do *Eco artístico* de fevereiro de 1916 (A. VI, n.º 112), diz que a ópera é «de Fernandes Gayo».

Outro espetáculo apresentado no Condes em 1739 é *Demetrio*, com libreto de Metastasio e música de Gaetano Maria Schiassi. Apresenta a seguinte distribuição:

Cleonice – Angela Paghetti

Alceste – Gaetano Valletta

Fenicio – Annibale Pio Fabbri

Barsene – Francesca Poli

Olinto – Giovanna Franchi

Mitrane – Teresa Zanardi.

Este Annibale Pio Fabbri di Bologna (1697-1760), tenor, músico de câmara, cantou em Madrid, no Teatro de los Caños del Peral, em 1738-1739, e foi em 1751 contratado para a Capela Real portuguesa (Brito, 1989: 18).

---

<sup>31</sup> Petronilla Trabò é apontada como uma das amantes do rei D. João V, nomeadamente por Teófilo Braga (1871: 191): «o Teatro da Rua dos Condes tornava-se o centro aonde convergia a aristocracia portuguesa, atraída pelas companhias italianas, e pelos escândalos amorosos de D. João V com a Petronilla Trabò Basili, que aí cantou em 1739 no *Vologeso*». No entanto, outras fontes referem como amante do rei Petronilla Xibaja, uma atriz espanhola do Pátio das Comédias. O relato do Cavaleiro de Oliveira (1922: 172-179) é quase contemporâneo: «Esta cómica [Petronilha Xibaja], nem notável pela formosura nem pela arte, soube, após um enredo demorado, cair nas graças de el-rei. Usurpou-lhe o que pôde, que não foi pouco, para carregar trinta mulas que com ela passaram a fronteira. Em Madrid, nada e criada no palco, teve saudades do tablado e regressou à sua profissão. As joias que ostentava eram tantas e tão preciosas que as senhoras mais ricas e distintas cobraram inveja».



Fig. 2 – Caricatura de Annibale Pio Fabbri por Anton Maria Zanetti (1680-1767)

Ainda em 1739, cantou-se *Siface*, com música de Leonardo Leo, que havia já sido apresentado dois anos antes na Trindade<sup>32</sup>. A distribuição no Condes, que apenas se altera em dois dos intérpretes, é a seguinte:

Siface – Gaetano Valletta

Viriate – Angela Paghetti

Ismene – Anna Paghetti

Erminio – Francesco Grisi

Orcano – Felice Checcacci

Libanio – Giacomina Ferrari.

Na Trindade, Libanio fora interpretado por Carlo Passerini, e Erminio por Teresa Zanardi.

Para 1740 há notícia de mais quatro espetáculos novos no Teatro da Rua dos Condes. Repetiu-se *Alessandro nell'Indie*, de Metastasio, que havia sido representado na Academia da Trindade em 1736. A música era composta por Annibale Pio Fabbri, que interpretava o protagonista.

---

<sup>32</sup> *Corago: repertorio e archivio dei libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*. Bologna: Università. DOI: 10.6092/UNIBO/CORAGO.

Para além deste, representou-se, em 1740, *Catone in Utica*, de Metastasio, com música de Rinaldo di Capua e cenografia de Salvatore Colonelli. O folheto indica ainda os cantores:

Catone – Annibale Pio Fabbri

Cesare – Gaetano Valletta

Marzia – Francesca Poli

Arbace – Giuseppe Schiavoni

Emilia – Agata Lamparelli Romana

Fulvio – Giovanna Franchi.

Uma pequena recensão é escrita pelo núncio para Roma, a 20 de julho desse ano: «Sabato della passata si diede principio all’opera intitolata *Catone in Utica*, e perché la medesima è del famoso Metastasio, e che viene recitata da buoni personaggi con la più scielta musica, così l’istessa riporta seco tutto l’applauso, anche quello della Maestà del Re, essendovi già intervenuto nelle due prime sere» (cit. por Doderer, 1993: 140). Em outubro, rei e família real voltaram à ópera, mas «incógnitos», uma prática que ocorria não só em espetáculos profanos, mas também na missa da igreja patriarcal, onde, por vezes, dissimulavam a sua presença (*ibidem*).

O folheto de *Ciro riconosciuto*, igualmente de Metastasio, indica o cenógrafo Salvatore Colonelli e os cantores:

Mandane – Angela Paghetti

Cambise – Maria Caterina Negri di Bologna

Astiage – Antonio Santini di Pisa

Ciro – Francesca Poli di Brescia

Arpago – Giuseppe Schiavoni di Siracusa

Arpalice – Giovanna Franchi Romana

Mitridate – Petronilla Trabò Basilij Romana.

Maria Caterina Negri di Bologna, que aqui aparece pela primeira vez, cantou antes em Londres, na Handel’s company (Brito, 1989: 18). Por fim, terá sido representado neste ano, no início de novembro, ainda um outro texto de Metastasio, intitulado *Ezio* (*ibidem*: 133), cuja interpretação terá agradado ao rei (cf. Doderer, 1993: 140).



Para 1741 são apenas três os folhetos publicados que conseguimos apurar. Mais um de Metastasio, *Didone abbandonata*, com música de Rinaldo di Capua, maestro de capela napolitano, cenografia de Salvatore Colonelli, e atuação dos cantores:

Didone – Francesca Poli

Enea – Gaetano Valletta

Jarba – Annibale Pio Fabbri

Selene – Agata Lamparelli

Araspe – Giuseppe Schiavoni

Osmida – Giovanna Franchi.

O drama *Ipermestra* contava igualmente com música de Rinaldo di Capua. Acerca deste compositor, Manuel Carlos de Brito (1989: 19-20) refere que, «On 18 March 1740, he left Italy for Lisbon with an annual contract of 1,000 *scudi*. In 1742 he was already back in Rome. His operas *Catone in Utica* of 1740 and *Didone abbandonata* and *Ipermestra* of 1741 were apparently written for the Rua dos Condes».

A coleção da Biblioteca Joanina da Universidade de Coimbra<sup>33</sup> revela-nos um outro folheto datado de 1741, com características semelhantes aos anteriores. É *Berenice*, «drama para música para se representar em Lisboa no Teatro novo da Rua dos Condes no ano de 1741, dedicado à nobreza de Portugal». Informa apenas as personagens e seus intérpretes:

Mazzeo – Annibale Pio Fabbri

Berenice – Isabella Mugnaini

Artaserse – Gaetano Valletta

Stratonica – Francesca Poli

Arsacomo – Giovanna Franchi.

De *Berenice* o núncio enviou notícia para Roma, contando que nela foi grande o concurso da fidalguia (cf. Doderer, 1993: 141). Segundo o relato que o núncio escreve a 17 de outubro de 1741, ter-se-á repetido neste ano o *dramma per musica Demetrio*: «In detto venerdì andò in scena per la prima volta nel solito Teatro l'opera in musica intitolata il *Demetrio*, alla quale, benche riesca assai di buon'gosto, pure in quanti primi giorni non v'è intervenuta molta gente perché forse la fidalghia ora si ritrova in Quinta» (*ibidem*: 142).

---

<sup>33</sup> Cota 1-2-9-73.

A época de *Ipermestra* prolongou-se para o início de 1742, de acordo com notícia do periódico *Ano noticioso e histórico* de sábado, 13 de janeiro de 1742: «Terça-feira se representou a última vez a ópera *Hipermestra* na Casa da Rua dos Condes, hoje se principia a intitulada *Beyaceto*, que se acabou de imprimir pelas duas horas da tarde».

De acordo com os dados de que dispomos, *Bajazet* é o único libreto datado de 1742, e, por isso, é apenas este o espetáculo novo que se conhece para este ano no Condes. De resto, o periódico citado informa, a 5 de maio de 1742, que as dançarinas da ópera italiana do Condes partiram para Itália e que, a partir desse momento, se suspenderam os espetáculos nesse local. Concorde com a suspensão o facto de a 28 de janeiro de 1743 se revogar o privilégio do Hospital de Todos os Santos sobre as representações teatrais.

Em outubro de 1742, o núncio afirma, na sua correspondência, ter chegado a Lisboa uma companhia de comédia italiana, que obteve licença do Senado da Câmara para atuar. Porém, logo a rainha a interditou, «e si suppone che questa proibizione sia per causa della malattia del Rè, il quale continua nell'istesso stato con gran debolezza, essendoli anche sopraggiunta nell'occhio una flussione» (cf. Doderer, 1993: 144).

O compositor Gaetano Maria Schiassi envia uma carta de Lisboa ao seu mestre, o padre Martini, em Bolonha, onde escreve: «così sta proibito tutto il divertimento a causa della malattia del rè, che dal primo giorno che gli diede un accidente proibì le feste teatrali e danze, e vuole che la gente sia santa per forza. Le feste della chiesa e oratorii non sono proibiti» (cit. por Mendonça, 2003: 25).

Num balanço de contas, Manuel Carlos de Brito (maio-nov. 1989: 113-114) conclui: «em contraste com o repertório de corte, as cerca de 25 óperas cantadas na Academia da Trindade e no Teatro da Rua dos Condes no reinado de D. João V são todas do género sério, e três quartos de entre elas têm libretos de Metastasio». Como explicação para tal predomínio metastasiano, acrescenta: «O interesse pela obra de Metastasio está sem dúvida associado à introdução entre nós de uma nova corrente classicizante, antibarroca, que é parte de um esforço de renovação cultural e ideológica de que são agentes homens como Alexandre de Gusmão, defensor do teatro francês, e o conde de Ericeira, tradutor da *Arte poética* de Boileau e admirador de Voltaire».

As derradeiras referências de que dispomos de espetáculos operáticos na Rua dos Condes antes do terramoto são dadas em segunda mão. O folheto da ópera *Antígono em*

*Tessalónica*, publicado na Oficina de Francisco Luís Ameno em 1755, contém uma “Lista das óperas impressas de que se pode formar o primeiro tomo”, na qual se menciona por duas vezes o Condes. A acreditarmos nestas indicações, o Condes terá sido palco, em 1753 e novamente em 1754, da ópera *Demofonte em Trácia* (libreto de Metastasio, tradução de Fernando Lucas Alvim), e, em 1755, da ópera *Zenóbia em Arménia*.

Quanto à primeira, há outro testemunho que nos confirma a presença de *Demofonte* sobre o palco do Condes em 1753, designadamente, mais uma entrada das Gazetas de Évora, em que o cronista menciona o espetáculo, escrevendo em 17 de novembro de 1753: «Continua nesta corte o divertimento da representação das óperas. No Teatro da Rua dos Condes se representa a de *Demofonte em Trácia*, que é das melhores que se tem visto; de presente lhe acrescentaram 4 dançarinos destríssimos na dança, que executam na casa de fora, no entremeio dos atos, e, não obstante levar a casa 600 pessoas, sempre faltam lugares»<sup>34</sup>.

## 6. Os artistas

A opulência do espetáculo operático ligou-se desde muito cedo a uma envolvimento de paixões em redor dos artistas favoritos. Cantoras e bailarinas eram as principais fontes de inspiração para muitos versejadores. Chegaram até nós numerosos poemas, quer manuscritos quer impressos, em português e em italiano, em louvor, e às vezes em desprezo, de artistas singulares. Contudo, normalmente, não estão datados nem assinados. São mais fáceis de identificar os que mencionam um título de espetáculo onde o artista visado mais se evidenciou. Em geral, são versos de elogio poético que, de qualquer modo, pouco trazem de concreto de uma realidade que se conhece mal.

A companhia de ópera de Alessandro Paghetti inspirou vários poetas. Tendo em conta que se tratava de uma realidade recente em Portugal, a produção de sonetos – e não podemos esquecer que podem ter sido distribuídos durante as próprias récitas – testemunha a imediata relevância que a sociedade (de estrato elevado, principalmente)

---

<sup>34</sup> BPE Cód. CIV/1-22 d, num. 46.

reconheceu ao fenómeno. As lodes não se dirigem somente aos atributos físicos das artistas, mas fazem frequentes alusões à arte de estar em palco e à voz canora.

Vejamos um poema dedicado a Teresa Zanardi, assinado por Manuel de Melo César de Meneses Caro de Rosas e Azevedo, conde de Lérida, e datado de 1738. É uma décima “Em aplauso da Senhora Teresa Zanardi, singular música de Bolonha”:

Cantarina ilustre e gentil  
Por quem mudar se quisera  
O outono em primavera  
O dezembro em verde abril.  
Cantai de vida anos mil  
Com tanta singularidade  
Que se veja com verdade  
Em vós somente vencida  
A alegre extensão da vida  
A triste pensão da idade.

Já o soneto seguinte, de que o exemplar da Biblioteca Nacional<sup>35</sup> contém assinatura manuscrita, do conde de Vimioso, D. José de Portugal, principia por uma dedicatória contendo elementos valiosos. O conde dedica o soneto “À senhora Giacomina Ferrari de Nápoles, que, havendo representado na ópera intitulada *Sesostri* em traje de homem, representa no de mulher na ópera intitulada *Siroe*”. Eis os versos:

Já não fazeis injúria à natureza  
No traje, que outro sexo vos fingia;  
Já nessa feminil fisionomia  
Torna a ser formosura a gentileza.

Tinha desproporção, tinha estranheza,  
Que fôsseis dama só na bizzarria;  
Sem razão era, ou era tirania,  
Que estivesse com máscara a beleza.

Mas se todos se temem de um engano,  
Nós vendo sem disfarce essa figura,  
Tememos muito mais o desengano:

Pois não sabemos bem se porventura  
Determina causar-nos maior dano,  
Mostrando-se sincera a formosura.

---

<sup>35</sup> Cota L. 597 L.

Já o soneto dedicado a Isabella Mugnaini, com referência à sua interpretação de Orontea em *Emira*, termina assim:

Cinta di tal virtute, e così rara  
E tante doti quante dar potea  
Natura, ti produce assai preclara

Perche oltre il terren uso in te volea  
A Lisbona mostrar da i Numi a gara  
Di tutto il bello una perfetta idea.

A Brescianina, gentílico pelo qual era conhecida Francesca Poli, destacou-se no papel de Ciro, em *Ciro riconosciuto*, como indica o soneto, «nel Teatro di Lisbona l'anno 1740», com um «soave cantar», análogo ao dos anjos. A cantora, com efeito, havia iniciado a carreira em Brescia, passando depois por várias cidades italianas; no ano anterior, cantara em Veneza. Após a passagem por Lisboa, Francesca atuou no Teatro dell'Accademia Filarmonica, de Verona.

A dançarina Anna Ronzi Torinese, que entrou em conflito com Angela Paghetti, foi também alvo de um soneto, «ballando eccellentemente in Lisbona nel Teatro dell'Opera l'anno 1738», no qual o autor compara os passos de Anna a voos de ave.

Naturalmente, as quatro irmãs Paghetti (Anna, Angela, Elena, Francesca) figuraram entre as musas dos poetas. Tomamos como exemplo o soneto a Angela Paghetti, representando Cleonice em *Demetrio*, em que canto e rosto da musa parecem ao poeta angélicos. De igual maneira para Anna, a quem apontam a vantagem de não ser vaidosa: «Duvida-se se tendes mais destreza / No canto se mais graça, ou mais doçura!».

Também os homens eram admirados. No soneto a Gaetano Valletta di Milano, evoca-se a sua interpretação de Poro em *Alessandro nell'Indie*. Em Roma, Gaetano Valletta interpretava personagens femininas (*La Statira, Il trionfo di Camilla*, 1726); depois, em Nápoles e em Florença, cantou em papéis masculinos (Algiso em *L'Oronta*, 1728; Cesare em *Catone in Utica*, 1728). Depois de atuar na Academia da Trindade, entre 1735 e 1737, passou para a Rua dos Condes, onde fez, até 1742, papéis masculinos.

Por sua vez, o empresário Alessandro Maria Paghetti agradece em verso o auxílio prestado pelo estrato nobre aos espetáculos por ele promovidos, em “Alla nobiltà di Portogallo in ringraziamento della generosa assistenza prestata al divertimento musicale

nell'anno 1737", ou noutros semelhantes, em que presenteia os visados com o epíteto de heróis, reverenciando «i Donatori, e il Dono».

A composição que a seguir citamos elogia uma companhia inteira. Voltamos ao 4.º conde da Ericeira, com um denso comprovativo da sua predileção pelo teatro. Trata-se de um curioso poema – referido por Costa Miranda em artigo de 1984 – alusivo aos músicos e restantes artistas que então se viam e ouviam no Condes (e outros que tinham antes cantado na Academia da Trindade). Concretamente, uma silva joco-séria intitulada *As aves músicas*, que D. Francisco dedica a D. Maria José da Graça e Noronha, jovem esposa de seu neto, por volta de 1741.

Do excerto que se segue podemos extrair alguns dos nomes que encontrámos nos libretos dos espetáculos do Condes:

Memória faz a ave peregrina  
das partes que na ópera divina  
pode escolher, discreta, sábia e destra,  
para o teatro a um tempo, e para a orquestra,  
Vê, que nenhum compete  
o humano rouxinol, digo Valete [Gaetano Valletta]  
Nenhuma iguala a doce Filomena:  
já diz a consoante, que é Elena [Elena Paghetti].  
Nenhuma excede, quando o canto afina,  
outra Angela [Angela Paghetti] em tudo peregrina.  
E ainda que vá exposta ao vago Eolo,  
de polo a polo, a Poli [Francesca Poli] aplaude Apolo.  
Anica, e Queca [Anna Checcacci], a Negre [Maria Caterina Negri], e a Bambina [Laura Bambini],  
a Lampereli [Agata Lamparelli], Franche [Giovanna Franchi], e Gacomina [Giacoma Ferrari],  
nestas aves terão quem as iguale.  
Mas para que algum baixo se assinale,  
se o não tiverem como Anibalini,  
há de exceder Quecaci [Felice Checcacci], e a Santini [Antonio Santini].  
E não quisera neste seu destino  
ser nenhum passarinho, Passarino [Carlo Passerini].

Eu serei quem a música componha,  
e por que se disponha,  
tenho ajustado e pronto  
mais que Schiazzi [Gaetano Maria Schiassi], e Reinaldo [Rinaldo di Capua], o  
contraponto  
Grizi [Francesco Grisi], Schiavone [Giuseppe Schiavoni], e ainda mais Verona  
[Alessandro Veroni],  
e Galete [Domenico Giuseppe Galetti] conosco não blasona.

Já que entre vós, que orfeus sois voadores,

dos ares ariões com mais primores,  
hei de escolher, sem opiniões contrárias  
quem nos ares eleve as doces árias,  
sem Coroneli [Salvator Colonelli], ou Chierici [Roberto Clerici], esta cena  
de buxo, e pinto, com mais fina pena.

Para com os artistas de declamação, porém, as simpatias eram menores. O Cavaleiro de Oliveira, na *Recreação periódica* (a obra contém “Juízos” para o ano de 1751, possível data da composição), escreve “Acerca de comediantes” (p. 172-179): «À semelhança dos romanos, os portugueses pensam muito desfavoravelmente do mister de comediante. Reprovam-no como baixo e aviltante entre os misteres que o são. E para prova basta lembrar que recusam sepultura eclesiástica àqueles que o professam, embora a não recusem a assassinos e bandoleiros». Ainda assim, dentro de portas sagradas havia teatro religioso, e fora delas os frades assistiam ao profano: «E, todavia, monges e professores das ordens mais austeras frequentam o Teatro de Lisboa, para as quais existe reservado o chamado *camarote dos frades*, logo por cima das frisas ocupadas pelas damas de alto dom, vedado por gelosias ou rótulas aos olhares indiscretos da sala».

Não obstante, aqueles sonetos atestam uma admiração pelo talento dos artistas. E em especial pelos dotes sensuais das mulheres, sejam cantoras, atrizes ou dançarinas. Como diz o mesmo Cavaleiro, «Os ricos senhores, que professam o mais vivo desprezo pelos atores, padecem do fraco mais extremo pelas atrizes. Não há nada que não empreendam para obter as suas graças; (...) empenham crédito e honra» (*ibidem*).

A leitura dos manuscritos das gazetas depositadas na Biblioteca Pública de Évora permitiu-nos descobrir elementos novos, para além daqueles que J. Monfort havia transcrito no seu artigo. Entre eles, a notícia de rivalidades suscitadas pelas contratações de cantores. Lê-se na entrada de 16 de junho de 1739 que «A António Gomes Figueiró prendeu o corregedor do Rossio no Limoeiro a ordem d’el-rei, que mandou devassar pela queixa que se referiu, e dizem que a notícia de ter ajustado a Porveliera[?], e outras partes boas, lhe tem feito muitos inimigos, em alguns dos parciais da família do Pachetes [Paghetti], de que só Angela e algumas partes mais está ajustada para o inverno, porque todas as outras acabam dia de S. João; e a grande calma destes dois dias, e outras causas fazem esfriar o concurso da ópera»<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> BPE, Cód. CIV/1-8 d, f. 133-133v.

Com efeito, a partir de 1740, desaparecem alguns dos nomes que se encontravam a cantar em 1738-1739, nomeadamente, Felice Checcacci, Francesco Grisi, Giacomina Ferrari, Elena Paghetti e Francesca Paghetti. No mês de novembro de 1739, o cronista noticia a chegada de mais partes: «para a [ópera] de Lisboa chegaram um músico e uma música dizem que bons; mas falta ainda a Sachi[?] e vem para primeiro, papel de homem, e estando aqui 13 partes, ainda se duvida possa ajustar-se»<sup>37</sup>. A 24 do mesmo mês e ano, comenta: «Está ajustada a ópera (...), tendo parecido muito bem o músico que se chama Schiavoni [Giuseppe Schiavoni di Siracusa], e a música Petronilla [Petronilla Trabò Basilij Romana], que ultimamente chegaram».

Começa a notar-se a tentativa de interferência de Agostinho da Silva no negócio, se bem interpretamos as palavras do cronista: «Tornou a ópera a ter grandes embaraços pelas demandas que faz a Figueiró Agostinho da Silva, rendeiro originário, mas teve este as últimas sentenças contra si» (Diário de 1 dez. 1739).

No início de 1740, o cronista noticia a chegada das artistas Brescianina (Francesca Poli) e Negri (Maria Caterina Negri di Bologna). Adianta que «vieram para as casas do conde de Ericeira em que morou o Dr. Francisco Xavier Leitão, que Figueiró lhe alugou». No entanto, o marquês de Abrantes, «sem embargo de terem parecido muito bem estas músicas aos que as ouviram em sua casa, por lhe não agradar esta ópera faz outra nas casas do Presépio da Mouraria, a qual há de ser de graça, convidando ele e a senhora marquesa a quem lhe parecer». A Misericórdia intervém de imediato nos intentos do marquês, e o empresário António Gomes de Figueiró também se considera prejudicado. Confrontando-se com estes entraves, o marquês desiste, mesmo depois da grande despesa que já tinha feito, em obras no teatro, no vestuário e com os artistas.

Entre a assistência, formam-se partidos pelas cantoras Francesca Poli e Angela Paghetti, tendo como resultado mais receitas: «Domingo houve na ópera tanto concurso que dizem ganhariam cem moedas. Esteve o senhor cardeal da Cunha, e Comelli o núncio, o deão patriarcal e Nuno da Silva» (Diário de 9 fev. 1740).

Finalmente, apesar da importância destes Diários, não se pode deixar de observar que as notícias de divertimentos envolvem quase todas a camada nobre, ou seja, a notícia é focada no espectador, e apenas numa fatia do público. O que significa que o conde da Ericeira nos diz como se divertiam a corte e os seus companheiros de classe, não

---

<sup>37</sup> BPE, Cód. CIV/1-8 d, f. 157v.



informa quase nada sobre o público de estratos sociais mais baixos e respetivos divertimentos.

## **7. Retoma dos espetáculos em 1750**

Como vimos, por doença de D. João V, as representações teatrais terão sido suspensas durante cerca de 8 anos, entre 1743 e 1750 (cf. Brito, 1986: 22). Se compararmos o percurso dos espaços concorrentes, quanto ao Teatro do Bairro Alto, onde se representaram as óperas de António José da Silva, verifica-se igualmente um hiato a partir de 1742 até perto do terramoto (cf. Guimarães, 1908: 544). Do Pátio das Arcas, reconstruído em 1700, depois do incêndio que o destruiu em 1697, cessam as notícias igualmente no princípio da década de 1740 (Reyes Peña e Bolaños Donoso, 1993).

A 31 de julho de 1750, morre D. João V, em setembro do mesmo ano é entronizado D. José. Neste ano de 1750 houve teatro no Porto. Segundo J. P. Ribeiro Martins (1982: 8), «Em 1750 Felix Kinski, polaco, era empresário de teatro no Porto. Morava na Cordoaria e tinha ao seu serviço um casal castelhano, João Cantarol e Inácia de Gusmão, atores com os quais assinou um contrato».

Joaquim José Marques, na sua *Cronologia da ópera em Portugal* (1947: 93), afirma que o ano de 1752 «inaugura um importante período da história da ópera em Portugal. O grande maestro napolitano, David Perez, convidado por el-rei D. José I, veio a Lisboa dar as suas óperas e reger o Teatro da Rua dos Condes, ganhando a quantia de 50.000 francos, ou réis 9.000\$000 em cada ano! Consigo trouxe o fecundo maestro os mais célebres cantores que então se conheciam». Apesar de afirmar que David Perez (1711-1778) veio para o Teatro da Rua dos Condes, Marques não apresenta qualquer registo de espetáculo naquele teatro de 52 até ao terramoto, mas apenas nos teatros régios (Real Teatro da Corte, Real Teatro de Salvaterra, Casa da Índia, Paço da Ribeira ou Ópera do Tejo), e um no Teatro do Bairro Alto, em 1755, *Achille in Sciro*.

José Sasportes (1979: 36), talvez seguindo Marques, escreve:

1752 marca a chegada de David Perez, célebre compositor da escola napolitana, que começa por dirigir o Novo Teatro da Rua dos Condes, no qual se instala uma companhia de dança bem guarnecida. A ela se refere expressamente o abade António da Costa numa das suas cartas de Roma, dizendo que ela incluía Andrea Marchi, “um célebre bailarino a que aqui chamam o Morino”. Escriturados igualmente Giuseppe Salomoni *detto di Portogallo*, aplaudido em todas as cortes da Europa, e Andrea Alberti, *detto il Tedeschino*, pela sua fortuna na Alemanha, que viria a ser o principal coreógrafo dos nossos teatros durante mais de vinte anos, até partir para Praga, onde permaneceu sete anos. Como cenógrafo, figurava Giovanni Carlo Bibiena, herdeiro de uma das grandes famílias do teatro italiano, que viria a ser o arquiteto da Ópera do Tejo, inaugurada em 1755.

Noutra obra, José Sasportes (1970), no índice de coreógrafos e bailarinos que trabalharam em Lisboa e no Porto, indica<sup>38</sup> que estiveram no Teatro da Rua dos Condes os seguintes: em 1752, Vincenzo Magnoli; em 1752-1753, Andrea Alberti Tedeschino, coreógrafo, Gian Battista Grazioli, *detto Schizzo*, Vincenzo Magnani, Andrea Marchi, *detto Morino*, Gaspar Prieri, Miguel Ricciolini, Giuseppe Salomoni, Filippo Vicedomini; em 1753, Giuseppe Belozzi e Ludovico Ronzio. Todos eles, contudo, integram as equipas dos teatros régios. Assim como os principais cantores vindos então a Lisboa: Antonio Raaff e Gizziello.

As cartas do abade António da Costa, no entanto, não mencionam o Teatro da Rua dos Condes. Para além de serem escritas à distância, tomam como referência os teatros régios, e não os teatros públicos. Quanto a Bibiena, é conhecida a sua colaboração nos empreendimentos régios. Começaram as representações ainda no ano de 1752, no Teatro de Salvaterra, no Teatro do Forte no Paço da Ribeira, e depois na Ópera do Tejo, em 1755.

Neste sentido, e voltando aos Diários de Évora, as páginas do código referentes a 1753-1754 têm bastantes notícias de espetáculos, mas principalmente de corte, em especial focando Gizziello (alcunha do *castrato* italiano Gioacchino Conti, 1714-1761). Por exemplo, a 31 de março de 1753: «A 15 chegou outro músico com 186 cruzados de ordenado [à margem: chamado Mansoli], e dizem que faz competências com Egicielo. Vão-se acomodando os dançarinos da ópera em casas que se fazem despejar dos moradores que as ocupava[m]»<sup>39</sup>. O cronista refere que, a 24 de abril de 1753, se deu a primeira representação da ópera *Olimpiade*, de Metastasio, e conta ainda que a

---

<sup>38</sup> Sem identificar as fontes.

<sup>39</sup> BPE Cód. CIV/1-22 d, num. 13.

marquesa do Lourical ofereceu um luxuoso presente a Gizziello<sup>40</sup>. O próprio rei obsequiava os refinados cantores, Gizziello, Giovanni Manzuoli e Antonio Raaff<sup>41</sup>.

Inaugurado em março de 1755, o grandioso teatro do Paço da Ribeira, para além do aparato arquitetónico e cenográfico, conferido por artistas vindos do estrangeiro, contava com cantores de renome. Até novembro, cantaram-se ali quatro dramas para música: *Alessandro nell'Indie*, *La clemenza di Tito*, *L'Olimpiade* e *Artaserse*, todos com letra de Metastasio. O terramoto destruiu por completo a grande obra.

Para o Teatro da Rua dos Condes, o que temos de mais certo é um documento, trazido agora à luz, diretamente ligado à sua atividade no segundo momento deste primeiro período, que vai desde a subida ao trono de D. José até ao sismo de 1 de novembro de 1755. Trata-se de um contrato de Agostinho da Silva e José Duarte (?-1761) assinado a 18 de maio de 1753 (ADL 1)<sup>42</sup>, com referências ao passado. É este o primeiro documento que se conhece em que Agostinho da Silva surge como o timoneiro do barco, fazendo-nos crer que, depois de se manter na sombra dos empresários durante os tempos de abertura (1738-1742), decidiu, na nova época, passar a primeiro plano.

Não está afastada a hipótese de ter reaberto o teatro com ópera, mas o que este contrato – e outro que veremos – nos mostra é uma viragem para o teatro espanhol, e mesmo para o teatro de bonecos. Longe do carácter aristocrático que teve nos primeiros anos, ancorado na ópera italiana.

O que Agostinho da Silva e José Duarte assinam a 18 de maio de 1753 é um contrato de sociedade para exploração do Teatro da Rua dos Condes, com este objeto: «Por ele, Agostinho da Silva, foi dito a mim, tabelião, em presença das testemunhas ao diante nomeadas, que como senhor e possuidor da Casa da Ópera da Rua dos Condes desta cidade se achava ajustado com ele, José Duarte, para efeito de que na mesma casa se representem todas as comédias de castelhanos que se poderão fazer, e o mais de

---

<sup>40</sup> A saber, «um admirável papagaio em uma tábua primorosa, com poleiro de prata, preso por uma cadeia de ouro, em que ia um anel, com um brilhante avaliado em 80 moedas» (BPE Cód. CIV/1-22 d, num. 19).

<sup>41</sup> BPE Cód. CIV/1-22 d, num. 24.

<sup>42</sup> A pesquisa do fundo notarial de Lisboa, que tantos frutos produziu no nosso trabalho, com especial relevo para a segunda metade de Setecentos, não teve o mesmo impacto para a primeira metade do mesmo século, porque se perderam no terramoto muitos livros dos tabeliães da capital. O tabelião Bartolomeu Ângelo Escopery, ao retomar a atividade, a 20 de novembro de 1755, grava esta nota: «Em o primeiro deste mês, que foi sábado, dia de Todos os Santos, sendo três quartos das nove para as dez horas da manhã, sucedeu por nossos pecados o grande tremor de terra e incêndio que arrasou esta cidade, e em que pereceu muita parte da gente dela, arderam doze cartórios de tabeliães e escaparam seis, em que entra este, que se salvou das chamas com muito custo e com as faltas que declarar por termo quando vier a meu poder» (ANTT, 2.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 114, lv. 534, f. 2, Índice).

divertimentos públicos de figuras vivas». O local vem aqui denominado Casa da Ópera da Rua dos Condes, mas sabemos que o facto de o chamarem Ópera não implica que nele se escutasse ópera. Mais ainda, o facto de se chamar ópera a uma peça escrita ou a um espectáculo não quer dizer que se tratasse de teatro lírico, de ópera tal como a entendemos hoje, pois a designação teve uma utilização difusa e acabou por ser empregue para qualquer obra escrita ou apresentada em teatro.

A primeira condição do contrato era que os artistas fossem os melhores, para que atraíssem mais público: «as companhias de pessoas que houverem de fazer representar as comédias e mais divertimentos a seus tempos lícitos serão as que melhor o executem, para assim terem mais conveniência pela ocorrência do povo». Para isso, José Duarte tinha a incumbência de ir buscar os artistas a Espanha, ou onde fosse necessário. Agostinho da Silva, como proprietário, cede o espaço e cenários existentes: «Agostinho da Silva será obrigado a pôr o teatro pronto, que se entende com cenas que nele se acham, e destas se usará». Mas se fosse preciso pintar novas cenas, tal encargo ficaria por conta de José Duarte, assim como assume este igualmente outras despesas exigidas pela preparação das récitas. Por conta de Agostinho da Silva fica a renda paga ao marquês do Louriçal, e ficam também os consertos de telhados, portas e janelas da casa e de suas oficinas.

Deduzidas as despesas, em cada noite de récita se repartiriam os lucros em metade para cada sócio. Mas, se a receita não fosse suficiente para cobrir a despesa diária, apenas José Duarte teria a responsabilidade do prejuízo.

A partir do primeiro dia de espectáculo (que não vem aqui registado), contariam seis anos de duração desta sociedade. Ou seja, não ocorrendo entretanto nada que contrariasse a validade do contrato, ele duraria até 1759. Prevê-se a hipótese de uma interdição real, mas com o sentido possível de proibir atores de carne e osso e permitir os de madeira: «caso que, por algum incidente ou ordem real, se impeça o exercício das representações de comédias na dita casa, e nela se haja de fazer óperas de bonecos, ou outros alguns divertimentos públicos, nelas continuarão esta sociedade pelo tempo e condições referidas».

Cada um dos sócios tinha um camarote reservado, que podia utilizar a seu bel-prazer, mesmo para o alugar e receber o lucro. O marquês do Louriçal conservava o camarote exclusivo, «como tinha nas óperas».

Existe uma passagem neste contrato que nos conduz a novas interrogações. Trata-se do plano de Agostinho da Silva para construir um espaço de óperas de bonecos:

e porquanto ele, Agostinho da Silva, intenta no mesmo sítio fazer uma casa para representação de óperas de bonecos, passado o primeiro mês de exercício das comédias, será ele, José Duarte, obrigado dar-lhe quatrocentos e oitenta mil réis para ajuda da sua necessária despesa, ficando nos lucros que Deus der na dita casa nova com a quarta parte, que se repartirá diariamente na forma admitida a respeito da das comédias, e querendo entrar com outra tanta quantia terá metade no dito lucro, e para pagamento da com que entrar, lhe aplica e consigna ele, Agostinho da Silva, metade do lucro e interesse que tiver no novo negócio, que diariamente cobrará ele, José Duarte, até total extinção daquilo com que tiver entrado, sem que possa largar sociedade a outra nenhuma pessoa das suas três partes ou metade, enquanto com efeito não for ele, José Duarte, pago.

No mesmo sítio quererá dizer na envolvência da Casa da Ópera da Rua dos Condes, como anexo, ou junto; ou mesmo dentro, adaptar o espaço para os espetáculos de bonifrates. Seja como for, a obra envolve despesa. O sócio José Duarte, ao assinar este contrato, fica também obrigado a contribuir para a casa nova, com 480\$000 rs. Em contrapartida, terá direito à quarta parte do lucro das óperas de bonecos na casa nova. Se, em vez disso, contribuir com 960\$000 rs., então terá direito a metade do lucro. Uma ou outra são apenas empréstimo, pois Agostinho da Silva compromete-se a pagar-lhe faseadamente, com metade do lucro que lhe couber, quer nos bonecos quer nas comédias. Diz-se ainda que, se a casa nova fechar antes de saldada a dívida, Agostinho da Silva obriga-se a pagar o restante no prazo de um ano. E que se planeava ter a casa nova pronta no final de outubro daquele ano, isto é, em cinco meses, ainda que com a ressalva de «quando a isso se resolverem».

Associado a este dado há um outro de igual relevo: a referência a contratos assinados anteriormente. Não é totalmente claro, mas presume-se que se trata de uma condição exclusiva da casa nova. Sendo assim, nesta ficaria José Duarte obrigado a fazer a despesa da composição das óperas, solfas e vistas, «como se estipulou na escritura que ele, Agostinho da Silva, fez com João Pedro Tavares, nesta cidade, em notas do tabelião José António Soares, continuada em quatro de setembro de mil setecentos cinquenta e um», cujas cláusulas se consideram válidas neste caso.

Ou seja, João Pedro Tavares, que encontraremos depois do terramoto novamente em sociedade com Agostinho da Silva e também associado ao Bairro Alto, já nesta altura

estava ligado aos negócios teatrais. Que contrato era esse não podemos saber, pois as notas do tabelião José António Soares perderam-se na catástrofe de 1755. No entanto, o facto de ser mencionado no enquadramento da ópera de bonecos leva-nos a formular a hipótese de aquele ser um contrato de sociedade entre Agostinho da Silva e João Pedro Tavares para a realização de espetáculos de bonifrates no Condes. Note-se também que este e José Duarte serão mencionados nas Contas do Teatro do Bairro Alto como empresários de bonecos (1761). Outra referência à sociedade encontra-se na cláusula relativa ao botequim: «as casas das bebidas ficam pertencendo somente a ele, Agostinho da Silva, na mesma forma até aqui praticada na sociedade com o dito João Pedro Tavares». Nesta sim, não há dúvida, a sociedade entre Agostinho da Silva e João Pedro Tavares teve efeito, implicando portanto espetáculos no Condes, e terá durado (pelo menos) entre 1751 e 1753.

Finalmente, há mais um elemento a acrescentar, o nome de um possível sócio, também para a casa nova. Trata-se de António Rodrigues Gil, que, a entrar na sociedade, seria parceiro de José Duarte, dividindo a parte deste nos lucros e nas perdas: «e querendo entrar na sociedade da dita casa nova para as óperas António Rodrigues Gil, entrando este com metade do que entrar ele, José Duarte, se lhe dará, ficando nos lucros em igual parte com ele, sobredito José Duarte». Em declaração final se acrescenta que António Rodrigues Gil será igualmente admitido na sociedade da casa das comédias, se assim o desejar. O problema está, no entanto, em situar a dita casa nova. É que também nela «terá cada um deles, sócios, seu camarote para o uso que já se estipulou a respeito da casa das comédias, e o do dito marquês, que sempre se lhe há de dar, como senhor do terradego». Seria então um edifício isolado e completo? Ou serão os mesmos camarotes da sala antiga, na hipótese de uma adaptação? A primeira hipótese parece mais viável, até porque se fala «de uma e outra casa», mas então, será que se chegou a construir? Se sim, sobreviveu ao terramoto?

Na notícia da gazeta manuscrita que atrás lemos, datada de 17 de novembro de 1753, encontra-se uma pista de resposta: o cronista afirma que os dançarinos «executam na casa de fora no entremeio dos atos». Poderá ser a nova casa dos bonecos? E, por outro lado, a ópera *Demofonte* seria porventura interpretada com bonifrates? Não será de crer que a companhia espanhola, que a seguir veremos, trouxesse semelhante repertório. É ainda certo que, na gazeta de 8 de junho de 1754, se encontra a menção seguinte: «De presente há nesta corte representação de ópera de títeres em dois teatros, cuja

representação se executa com excelente primor, belas vistas, admiráveis danças e fogos de artifício»<sup>43</sup>.

## **8. A companhia espanhola**

Efetivamente, José Duarte cumpriu a sua parte de contratar uma companhia espanhola, cujos membros vêm nomeados na escritura que o sócio assinou, no mesmo cartório, a 6 de julho de 1753, mês e meio depois do anterior, com Tomás Garcilaso (ADL 2). Um novo interveniente surge associado a José Duarte. O novo sócio não é o previsto no contrato de 18 de maio (António Rodrigues Gil), mas sim Inácio José Lobo, do qual apenas se diz que mora na Rua das Gáveas. A sociedade empresária do Teatro da Rua dos Condes na época 1753/1754 será então constituída por José Duarte, Inácio José Lobo e Agostinho da Silva. Tomás Garcilaso, por sua vez, é identificado como «autor da companhia espanhola de representantes», os quais se encontravam já a residir em Lisboa.

O preâmbulo do contrato contém alguns pormenores a registar: «Por ele, José Duarte, foi dito a mim, tabelião, em presença das testemunhas ao diante nomeadas, que porquanto se havia contratado com Agostinho da Silva, por escritura em minhas notas, a no teatro e casa que neste sítio fizera ele, Agostinho da Silva, se representassem as comédias e mais divertimentos possíveis e contemplados naquela escritura, fizera conduzir do reino de Espanha ao dito Tomás Garcilaso e sua companhia, para a execução das ditas comédias e mais divertimentos no teatro da dita casa». O primeiro apontamento é que a casa, o edifício, bem como o teatro foram «feitos» naquele sítio por Agostinho da Silva. O segundo é que José Duarte fez vir de Espanha a companhia de comédias, ela não se encontrava antes em Portugal.

Vejamos as cláusulas deste acordo. A primeira é de grande relevo, por conter o horário das representações: «os cómicos, todos e cada um per si, serão obrigados a se porem prontos no teatro para se principiarem as representações às horas que está determinado, que será de verão às cinco da tarde, e de inverno às quatro, mais quarto menos quarto».

---

<sup>43</sup> BPE Cód. CIV/1-22 d, num. 24.

Em toda a época, portanto, os espetáculos decorriam ao fim da tarde, mas ainda em horas de luz natural.

Os cómicos tinham obrigação de estar presentes em todos os ensaios. Assim, a disciplina dos cómicos era uma das primeiras preocupações dos empresários. Para além de fixarem a obrigatoriedade de presença nos ensaios e nas representações, procuravam garantir a harmonia entre os membros da companhia. Serve esse objetivo a condição seguinte: «a companhia será obrigada a estar pronta todos os dias para os ensaios, e todos os mais atos que conduzem ao bom regímen, sem que solicitem discórdias, porque, havendo alguma pessoa ou pessoas que movam algumas desinquietações, a arbítrio deles, José Duarte e seus sócios, ficará o poder despedir as tais pessoas, sem que por isso o que for despedido possa pretender nada deles, contratadores, nem da companhia».

A época de representações começaria no dia 12 do mês de julho de 1753 e terminaria no Carnaval de 1754. Segundo a mesma cláusula, apenas ao sábado não haveria espetáculo. Prevê-se a possibilidade de a companhia atuar noutros locais, desde que não prejudicasse o lucro da empresa, caso contrário teria de repartir o produto que obtivesse fora.

Pequenas indicações espaciais permitem-nos desenhar uma imagem do interior do teatro: os empresários têm direito a dois camarotes na frente do andar de cima, e a companhia tem direito a um, nos lados, com a diferença de que este não poderá ser alugado pelos detentores. Além destes, há, como vimos, o camarote reservado ao marquês do Lourçal, e agora mais um, que surge pela primeira vez: «e outro o ilustríssimo e excelentíssimo marquês de Marialva, como general, em atenção à guarda militar que nos dias de representações há de mandar para as partes necessárias da dita casa e suas oficinas, para se evitar insultos».

Uma outra cláusula menciona os elementos de despesa: «do produto das comédias se há de tirar a porção suficiente diária para pagamento das luzes do teatro, guarda, dançarinos, músicos de orquestra, autoria, *adehalas*, cobradores, e moços de teatro, segundo o ponto escritos, e músicas das comédias e sainetes, *carteles* e ração do apontador». Mediante estes elementos podemos também conjecturar o conteúdo dos espetáculos: as comédias espanholas incluíam dança e música. A distribuição dos lucros aqui prescrita confere metade à companhia e a outra metade aos empresários.



Este contrato inclui ainda algumas disposições afetas ao trabalho cénico propriamente dito, que nos colocam alguns problemas de interpretação. Estipula que «quando se houver de representar alguma comédia de teatro será eleição da companhia e contratadores, pagando-se por a metade entre uns e outros os gastos que se ocasionarem». O que se entende por «comédia de teatro»? Os gastos de que se fala serão despesas da cópia das partes?

A companhia tinha os artistas classificados de acordo com as categorias que representavam: «todas as pessoas da companhia se obrigam cada um[a] a desempenhar o papel em que se houver de colocar, segundo expressa a lista adjunta, debaixo dos ajustes particulares que tem contraído com eles, José Duarte e Inácio José Lobo, como sócios do dito Agostinho da Silva, senhor da dita casa». O tabelião ainda começou a descrever cada um, mas suspendeu a escrita e retomou as cláusulas. Ficaram apenas os nomes da primeira dama, Teresa García, e da segunda dama, Maria Marquesa. No entanto, o final do documento contém assinaturas de vários elementos da companhia. Além de Tomás Garcilaso, assinam José García Moya, José de Guzmán, José García Ugalde, Julián Tres Palacios, Felipe Muñoz, José Fernández e, pelos (ou pelas) que não sabiam escrever, Plácido da Rocha Barreto. São pelo menos nove comediantes.

Apesar da escassez de informação para o Condes desta época, a cidade de Lisboa, no conjunto, devolve-nos variados sinais de teatralidade. Maria João Almeida (2007: 177 ss.), na sua tese de doutoramento sobre o teatro de Goldoni em Portugal no século XVIII, colocou em evidência a visita ao nosso país de algumas companhias de comédia italianas. Uma delas ocorreu, efetivamente, por volta de 1753, através da companhia veneziana de Antonio Sacchi, vinda de Génova. Era considerada uma das melhores companhias italianas. Muitos dos artistas tinham trabalhado diretamente com Goldoni. Embora se desconheça o repertório que apresentou em Lisboa, M. J. Almeida crê que tenha sido maioritariamente de *commedia dell'arte*.

A atuação destes italianos terá sido principalmente para a corte, e a investigadora sugere que «a contratação de cómicos italianos cumpriria parte de um projeto gizado por D. José de constituir um aparelho teatral completo, com os respetivos artistas e técnicos especializados nos setores da ópera e do teatro dramático» (p. 184). A companhia de Antonio Sacchi atuou igualmente em espaço público, apresentando comédias de Carlo Goldoni que haviam estreado poucos anos antes em Itália: «A sua representação ocorreu no Teatro do Bairro Alto, em 1754-1755, a cargo dos filhos dos atores, como informa a

nota “Aos curiosos da comédia” na edição impressa em texto bilingue de *Il cavaliere e la dama*» (p. 191-192). Estavam em Portugal ainda por ocasião do sismo, mas abandonaram o país poucos meses depois.

Ainda em 1753, na entrada atrás mencionada (17 de novembro de 1753), o cronista dos Diários de Évora conta que «Ao Cunhal das Bolas se representa a Olimpíada, com menos concurso. Dizem que sai privilégio para a comédia na Rua das Arcas». Em junho do ano seguinte, acrescenta: «Há também teatro de comédias de uma companhia nova que chegou de Espanha que representam no Pátio do Almirante»<sup>44</sup>.

Na primeira metade da década de 50 do século XVIII, Lisboa viveu um intenso e diversificado ambiente teatral, incluindo quer os teatros públicos quer os teatros régios. Apesar de carecerem de coesão, as informações disponíveis apontam para uma retoma plena da atividade desde a subida ao trono de D. José. O auge corresponderia, provavelmente, à inauguração da Ópera do Tejo, em março de 1755, um empreendimento régio que simbolizava o esplendor do espetáculo operático na corte portuguesa. Talvez esta vitalidade dos teatros explique a relativa rapidez com que se tentará ultrapassar a inevitável interrupção originada pela catástrofe de 1 de novembro de 1755.

---

<sup>44</sup> BPE Cód. CIV/1-22 d, num. 24.

## II. DO PÓS-TERRAMOTO ATÉ AO FINAL DO SÉCULO XVIII

Do ponto de vista documental, este será, provavelmente, o período de que a nossa investigação permitiu alcançar maior quantidade de resultados novos, sobretudo, através de uma fonte manuscrita<sup>45</sup>, os livros de notas dos cartórios notariais de Lisboa. Neles fomos encontrar diversos contratos, seja de arrendamento do teatro, seja de escrituração de atores, ou vários outros, que, embora nem sempre fáceis de interpretar, contêm pormenores relevantes para a compreensão do espetáculo setecentista.

A célebre afirmação de Sousa Bastos (1994: 360), repetida em obras posteriores, de que «O Teatro da Rua dos Condes foi construído pelo arquiteto Petronio Mazzoni, entre os anos de 1756 a 1765», será reinterpretada. Não há qualquer dúvida de que este teatro, no pós-terramoto, funcionava desde 1759, pelo menos.

Na verdade, o verbo utilizado por Sousa Bastos é impreciso, já que, provavelmente, reporta-se ao estudo de Ribeiro Guimarães (1909: 668), de 1873, sobre o Teatro do Bairro Alto, onde se lê: «só o Teatro da Rua dos Condes, de todos os velhos *palcos* de Lisboa, teve o condão de subsistir, pouco mais ou menos no mesmo local, e de resistir à influência do progresso, conservando-se ainda agora a velha barraca, que, segundo é opinião geral, foi reconstruída em 1770 pelo arquiteto Petronio Mazzoni». O verbo «reconstruir» é, de facto, mais apropriado. Contudo, é de assinalar a incerteza da expressão que o autor utiliza, confessando que escreve «segundo é opinião geral».

Mais à frente, Ribeiro Guimarães (1909: 669) volta a referir-se ao Condes, desta vez colocando indícios mais seguros. No contrato de arrendamento de parte do palácio do conde de Soure para a edificação do Teatro do Bairro Alto, em 1760, prescreve-se a reserva de um camarote para o conde por comparação com o camarote de que dispunha o marquês do Louriçal na Rua dos Condes. Conclui Ribeiro Guimarães que «por esta cláusula (...) se conhece que o Teatro da Rua dos Condes devia ter sido reedificado pouco depois do terramoto, embora em 1770 fosse restaurado, ou mesmo novamente reedificado».

---

<sup>45</sup> E que nos foi sugerida pelo nosso orientador, José Camões.

E há também, segundo bem nota Ribeiro Guimarães, a referência ao contrato anteriormente celebrado por João Pedro Tavares e José Duarte (empresários dos bonifrates que João Gomes Varela contratou para o Bairro Alto) com Agostinho da Silva, empresário do Condes.

Ao longo da segunda metade do século XVIII, o Teatro da Rua dos Condes participa no processo de transformação da indústria do espetáculo que ocorre na Europa, em países como a França, a Inglaterra e a Espanha, e também Portugal. Durante a maior parte deste período, é gerido por empresários que procuram o lucro através da oferta de espetáculos públicos.

Um olhar de relance sobre a atividade do Teatro da Rua dos Condes entre 1758 e 1792 revela-nos como ponto forte a ópera, e em particular o *dramma giocoso per musica*. De facto, até à abertura do Teatro de São Carlos, em 1793, ele foi o principal espaço público dedicado à ópera, na capital lisboeta. Ao longo deste período, a família real manteve também espetáculos operáticos, nos teatros da Ajuda, de Queluz, de Salvaterra, mas apenas destinados à corte. Em contrapartida, era frequente a presença de membros da família real nos teatros públicos, não só no Condes, mas também no Bairro Alto ou no Salitre.

Todavia, nem só de ópera viveu o Condes, porque as despesas com os cantores italianos eram elevadas. Deste modo, era necessário alternar com espetáculos declamados, mantendo uma companhia portuguesa. Noutras ocasiões, em virtude de disposições regulamentares, foi necessário recorrer aos «bonecos», os bonifrates, e até aos acrobatas. Em todo o caso, o essencial era, invariavelmente, manter uma companhia de dançarinos, quer fossem acompanhar a ópera, quer fossem acompanhar a comédia ou outro género.

## **1. Renovação / Reconstrução / Reparação?**

É ponto assente que o palácio dos marqueses do Louriçal, na Anunciada, isto é, próximo do teatro, que se situava em terreno contíguo, foi fortemente afetado pelo incêndio que o terramoto de 1755 originou. A biblioteca particular dos condes da Ericeira terá sido

consumida pelas chamas, e o palácio terá ficado inabitável, pois a família mudou-se para Palhavã. Mas não encontramos nenhuma referência concreta ao teatro.

É bastante expressivo que Agostinho da Silva, o dono e empresário do Condes<sup>46</sup>, que sobreviveu ao terramoto e logo quis reerguer o teatro, procurasse reanimá-lo com espetáculos líricos. Era essa, pelo menos, a sua intenção, supreendente, ao querer recomençar com um empreendimento arriscado, num contexto ainda de recuperação da cidade, e da sociedade. Embora adiado (como veremos), o plano de Agostinho da Silva poderá enquadrar-se no impulso de renovação identificado por José Augusto França (1987: 253): «É fora de dúvida que todo um processo de desenvolvimento da sociedade, em acordo com a conjuntura europeia, foi acelerado pela catástrofe».

Uma das miscelâneas<sup>47</sup> da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra contém, entre variadas composições poéticas inspiradas em teatros, artistas e festividades de touros, um soneto acróstico dedicado a Agostinho da Silva, sob o título “À magnífica reforma deste Teatro, com alusão ao autor”. O impresso não está datado, e o poeta assina apenas com as iniciais J. C. V. A menção «reforma» aponta para a renovação do teatro após o terramoto. Note-se que não vem indicado o Condes, apenas «deste teatro», o que deverá significar que foi impresso para se distribuir em noite de récita:

Abrir um novo templo desejava  
Gostosa a fama, e em bela perspectiva  
Ocupando o Teatro, a ideia ativa  
Sabe expor, quanto em si representava.

Tanto lustre, que em sombras ocultava  
Intima em luz mais clara, e cor mais viva,  
Nem Roma viu mais glória sucessiva  
Honrando heróis nos fastos, que ilustrava.

O primor d’arte expõem: faz, se lhe deva  
Digna atenção, se mais excesso aprova,  
Arrebatando a vista o gosto eleva.

Seja do antigo templo ideia nova,  
Inove em sombra a luz, se em pasmo leva  
Lustre, glória, louvor, nome renova.

---

<sup>46</sup> Antes do terramoto, pelo menos até meados de 1753, Agostinho da Silva morava na Bemposta; depois do terramoto foi morar para a Rua dos Condes (pelo menos desde 1759).

<sup>47</sup> Misc. 664.

«Tanto lustre», «Arrebatando a vista o gosto eleva» – aprova, segundo parece, a decoração da sala. A ideia de renovação é acentuada: «Seja do antigo templo ideia nova». O antigo é por certo o anterior ao terramoto, que terá sofrido grandes danos. Em suma, Agostinho da Silva é exaltado como «autor» desta renovação, pois ele, de facto, reergueu o Teatro, fê-lo renascer, mostrou tenacidade como empresário. Aliás, terá sido o primeiro a (re)abrir depois do terramoto.

Segundo Luís Francisco Rebelo (2010: 405-406), o Condes foi reconstruído em 1756, mediante planificação do arquiteto Lourenço da Cunha:

Logo em 1756 tiveram início, sob a orientação de Lourenço da Cunha, os trabalhos de levantamento do novo teatro (...) da Rua dos Condes, e, quatro anos depois, do Teatro do Bairro Alto. (...) Lourenço da Cunha (?-1761), pai de José Anastácio da Cunha, figura maior do nosso pré-romantismo literário, que havia colaborado com Bibiena no Teatro da Ajuda e na Ópera do Tejo, foi o responsável principal pela reedificação dos teatros da Rua dos Condes e do Bairro Alto – e, nas palavras de Cirilo Volkmar Machado, “o maior pintor português no género da arquitetura e perspectiva”.

Não sendo possível comprovar a afirmação de Rebelo, que não indica fonte, deixamos a questão em aberto, acrescentando que existe um soneto que expressamente indica Lourenço da Cunha como arquiteto do Teatro do Bairro Alto (cf. Martins, 2017: 40).

Quanto à hipótese amplamente difundida da arquitetura de Petronio Mazzoni, também não encontramos documentos que a comprovassem. Petronio Mazzoni é apontado por Joaquim José Marques (1947: 103, 107 ss.) como maquinista do Real Teatro de Salvaterra em 1765, e maquinista do Real Teatro da Ajuda desde 1767 até 1789. Segundo Gallasch-Hall e Januário (2009: 240-241), Petronio Mazzoni veio para Portugal acompanhando o arquiteto Giovanni Carlo Sicinio Galli Bibiena, contratado por D. José para construir a Ópera do Tejo:

Chegado a Lisboa, em fevereiro de 1752, é-lhe imediatamente comissionado o desenho para o teatro real da Ópera do Tejo. (...) Acompanham-no alguns artistas de Bolonha e de Módena, que o irão ajudar tanto na edificação do teatro da ópera como na idealização e materialização dos cenários e respetivas tramoias. Da comitiva faziam parte Paolo Dardani (1726-1788); Marco Antonio Reverditi (c. 1713-1763); Francesco Cignani ou Zinani; Petronio Mazzoni (séc. XVIII-d. 1792); Filippo Maccari (1725-1800); Giacomo Azzolini (1723-1791); Niccolò Servandoni (1695-1766); Antonio Stoppani; e Giovanni Berardi (séc. XVIII).

Na Ópera do Tejo (1755), de acordo com os folhetos publicados, Mazzoni dirigia os mecanismos de cena (cenários, iluminação e efeitos especiais). Segundo Isabel Mendonça (2003: 35-37), «Ao contrário do que tem sido afirmado, este artista bolonhês, certamente conhecedor das práticas cenotécnicas bibienescas, não veio para Lisboa integrado na equipa de Bibiena. Já aqui se encontrava pelo menos desde o final de 1738, data em que colaborou com Salvatore Colonelli nas exéquias realizadas na igreja do Loreto por morte do núncio apostólico D. Gaetano Ulivieri de Cavaleri, arcebispo de Tarso».

Em 1754-1755, Petronio Mazzoni vivia com a mulher, Ana Maria Piolti, na Rua da Figueira, freguesia dos Mártires, perto da igreja do Loreto (*ibidem*). Enquanto pintor, colaborou noutro tipo de obras para a Casa Real, nomeadamente na Real Barraca. Concretamente, orientou a obra da Sala dos Serenins, edificada em 1783, apropriada para sessões musicais (Abecassis, 2009: 40-41). Maria Isabel Abecassis apresenta informações retiradas da coleção da décima da cidade, freguesia da Ajuda, onde foi encontrar a habitação do italiano: «Petronio Mazzoni (?-1793), a quem estiveram entregues as decorações dos teatros régios e que era na época denominado o ‘mestre das óperas de Sua Majestade’, viveu na Rua do Embaixador no lado norte. A sua propriedade constava de “duas logeas e dum andar com seu Quintal”».

Finalmente, Aires de Carvalho (1977) proporciona-nos mais dados biográficos. Ana Maria Piolti, esposa de Petronio Mazzoni, era filha de Francisco Piolti, de Milão, que concebia o guarda-roupa dos teatros da Ajuda e de Salvaterra. Petronio Mazzoni foi padrinho de batismo de Manuel Piolti, também filho de Francisco Piolti, nascido em Lisboa a 8 de janeiro de 1755, batizado na igreja do Loreto, e futuro diretor das decorações pictóricas e cenográficas do Palácio da Ajuda. O assento de óbito de Petronio Mazzoni foi descoberto por Mário Sampaio Ribeiro<sup>48</sup>, que o transcreve: «Aos quatorze dias do mês de junho de mil setecentos noventa e três faleceu Petronio Mazzoni, casado com Ana Maria Piolti, moradores na Rua do Embaixador; recebeu tão somente o sacramento da extrema unção, pela moléstia não dar lugar aos mais; não fez testamento; foi sepultado no Convento da Boa Hora dos Agostinhos Descalços desta freguesia. O cura Luís António Martins. (Freguesia da Ajuda, Lv. óbitos n.º 7, f. 240)».

---

<sup>48</sup> À margem da Exposição de Desenhos da Escola dos Bibienas. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Vol. 5, n.º 2 (1966), cit. por Carvalho, 1979: 30.

A reconstrução da cidade prolongou-se por várias décadas. O Governo providenciou a planificação de uma nova cidade cujos limites se demarcaram por decreto de 3 de dezembro de 1755, e que ocupa os bairros mais afetados pelo terramoto. Os bairros onde fosse possível consertar o que restava deveriam tomar este plano como modelo. Segundo alvará publicado a 2 de junho de 1758, os proprietários seriam livres de proceder à reconstrução dos imóveis, desde que respeitassem os planos e se obrigassem a terminar as obras no prazo de 5 anos. Se não pretendessem ou não pudessem diligenciar a reconstrução, teriam de entregar o terreno às autoridades, mediante indemnização. Ora, este plano destina-se a «regular o alinhamento das ruas e reedificação das casas que hão de erigir nos terrenos que jazem entre a Rua Nova do Almada e Padaria, e entre a extremidade setentrional do Rossio até o Terreiro do Paço exclusivamente», não contemplando a Rua dos Condes mas apenas o que está a sul (Rossio, Chiado, Terreiro do Paço...). Ao duque de Lafões concedeu o rei D. José jurisdição «em todas as matérias concernentes à reedificação da cidade de Lisboa». Em junho de 1759 saem avisos e instruções relativos à reedificação da Praça do Rossio e ruas adjacentes<sup>49</sup>.

Isto, por um lado, significa que a zona onde se situava a Rua dos Condes não terá sido das mais afetadas. Por outro, dispensa os proprietários de casas nessa zona de aguardarem pelos planos de reedificação da cidade. Não é, pois, ilógico pensar que Agostinho da Silva tenha sido célere na reedificação do seu teatro.

A este respeito, dispomos de uma referência proveniente do próprio Agostinho da Silva num contrato celebrado a 16 de março de 1763 com a dançarina Francesca Batini. Depois da comum precaução contra impedimentos de força maior ao funcionamento do teatro, isto é, proibição superior, morte de príncipe ou outro membro da família real, incêndio ou terramoto, os quais determinam a suspensão das atuações, prescreve-se que estas voltarão ao normal assim que termine o impedimento. Com uma exceção que aqui, por alguma razão (talvez por se tratar de um contrato especialmente oneroso, como veremos adiante), Agostinho da Silva decidiu acautelar: «contanto que o teatro dele, dito Agostinho da Silva, não padeça total ruína, porque então não será obrigado a reedificá-lo para haver de subsistir o presente contrato». É possível que o empresário aludisse a uma reedificação executada na sequência do terramoto de 1755.

---

<sup>49</sup> Ver *Collecção das leys, decretos, e alvarás, que comprehende o feliz reinado delrey fidelissimo D. José o I. Nosso Senhor...* Lisboa: Of. Miguel Rodrigues, 1761. T. 1 (jan. 1750/out. 1759), p. 309 ss., p. 379 ss.



Ainda em 1767, no livro do arruamento da freguesia de São José, assentava o escrivão, na linha referente à Rua dos Condes do lado direito, acerca das casas e horta do marquês do Lourical: «A horta acha-se inteiramente entulhada, e só existe uma pequena parte contígua às casas que traz de arrendamento de António José Santo por trinta mil réis», o qual paga maneiio «pelo jogo de bola»<sup>50</sup>.

Resta mencionar a conhecida passagem das *Noites de insónia*, de Camilo Castelo Branco (1874: 56), que aponta 1758 como data em que o Condes volta a funcionar:

no ano de 1758 abriu-se o da Rua dos Condes, que ainda hoje existe nas ruínas do palácio do marquês do Lourical, com algum aumento que teve, depois da sua primitiva criação. As peças que ao princípio nele se representavam eram as óperas de Metastasio traduzidas em português, *Artaxerxes*, *Alexandre na Índia*, *Demofonte em Trácia*, *Ézio em Roma*, etc., com relações à maneira espanhola, e mil bufonérias, que daqueles belos dramas faziam as peças mais ridículas que se podiam pôr em cena (...). Um só poeta apareceu com uma composição dramática que fosse digna de aparecer em cena; e os diretores deste miserável teatro puseram em contribuição poetas espanhóis e italianos para sustentarem o teatro.

O excerto provém de uma crónica de Camilo sobre “O palco português em 1815”, quase por inteiro constituída pela transcrição de uma carta que Camilo informa ter sido escrita em 1815, por um estudante liberal que mais tarde, em 1828, emigrou, e no regresso combateu e morreu no Porto pela causa de D. Pedro IV. Encabeça a transcrição o paratítulo “Carta escrita a um amigo em 3 de fevereiro de 1815 sobre a chegada dos cómicos italianos, com algumas reflexões sobre os teatros portugueses”. Não apresenta qualquer fonte, e o próprio Camilo afirma ser impossível identificar o autor da carta, que assina simplesmente «M.».

## **2. Gestão de Agostinho da Silva**

O primeiro traço de atividade pós-terramoto que pudemos encontrar data de 31 de maio de 1758. Trata-se de um contrato celebrado por Agostinho da Silva e João Pedro

---

<sup>50</sup> AHTC, Décima da Cidade de Lisboa, Freguesia de São José, Livro do arruamento 1767, f. 178-181v.

Tavares, respetivamente, dono e sócio da empresa, com uma companhia italiana de dança, liderada por Pietro Fumantino (ADL 3).

Agostinho da Silva permanecia o proprietário da Casa da Ópera da Rua dos Condes, e entra neste contrato em sociedade com João Pedro Tavares. Da outra parte está Pedro «Forentino», isto é, Pietro Fumantino (é assim que assina), «mestre de danças» italiano, liderando uma companhia que integra Luís Le Blanc, Ricardo José Maria, Luís Laé, José Inácio e Francesco Fazzone, todos dançarinos. Segundo o contrato, estes últimos ficam obrigados a dançar no teatro de Agostinho da Silva, «nos dias que determinarem [este e seu sócio] haver ópera na casa que para isso tem na dita Rua dos Condes», e fazendo-o da melhor forma. O contrato começa a valer «neste mesmo dia em que dá princípio a primeira ópera», e termina no Carnaval de 1759, o que poderá significar que naquele mesmo dia, 31 de maio de 1758, se dava início às representações.

Na qualidade de mestre de danças, Fumantino tem direito a pagamento separado «para as danças e as cópias das músicas». Era provavelmente o autor das coreografias e o dançarino principal, por isso ganhava mais, 3 mil réis (3\$000) por cada atuação. Depois, Luís Le Blanc e Ricardo José Maria ganhavam 2 mil réis cada um, Luís Laé, José Inácio e Francesco Fazzone auferiam mil e duzentos réis cada um. O pagamento era efetuado «conforme o estilo da casa, de três récitas que vem passado três óperas, sem dúvida ou demora alguma». Ou seja, já se fala de um «estilo da casa», um hábito, um procedimento repetido, que é o pagamento dos artistas de três em três récitas. Se algum dos artistas adoecesse em resultado do trabalho, continuaria a receber o salário. A pena a que se sujeita aquele que faltar a uma atuação é de 40 mil réis (40\$000); a igual valor de pena se sujeitam Agostinho da Silva e João Pedro Tavares caso faltem ao pagamento dos salários.

Pietro Fumantino (ou Fumante) era romano (169-?-176-?), compositor de bailes, coreógrafo, e também virtuoso do príncipe de San Martino. É indicado como coreógrafo em: *Partenope* (1734), *Demofonte* (1735), *Nerone* (1735), *L'Olimpiade* (1735), *Nicotri, regina d'Egitto* (1736), *Ciro riconosciuto* (1737), Teatro di Tordinona; *Carlo, il Calvo* (1738), *Quinto Fabio* (1738), *Achille in Sciro* (1738), *Astarto* (1739), *Romolo* (1739), Teatro delle Dame – todos eles em Roma. Ainda se encontra em Lisboa em 1764, quando assina como testemunha do contrato de distribuição de cómicos entre Teatro do Bairro Alto e Teatro da Rua dos Condes (que veremos adiante).

No ano seguinte, Agostinho da Silva volta a contratar artistas para o seu teatro. O primeiro contrato de 1759 tem como objetivo estabelecer uma companhia de ópera italiana, mas, como veremos, o desiderato não será realizado. Apesar disso, e tendo em conta a escassez de informação sobre a época, convém explorar os detalhes da projetada sociedade, que permitirão também cruzar dados. Com a data de 17 de julho de 1759, encontra-se nas notas do tabelião José Manuel Barbosa (ADL 4) uma escritura de sociedade entre as partes Agostinho da Silva e «D. Pedro Sytarro», isto é, Pietro Setaro, definido aqui como «empresário de ópera e de nação napolitano, e morador à Lapa, freguesia de Santos»<sup>51</sup>. Na descrição da outra parte, uma nota a reter: «Agostinho da Silva é senhor e possuidor de uma casa teatro sita na Rua dos Condes, onde se costuma representar óperas». Parece, pois, que assume uma atividade regular e atual no Teatro da Rua dos Condes. Mais à frente, uma outra referência à atividade efetiva da casa: nomeia-se o porteiro António Pereira da Silva e louva-se o trabalho dele, «por reconhecer a verdade com que se tem portado há muitos anos na mesma casa».

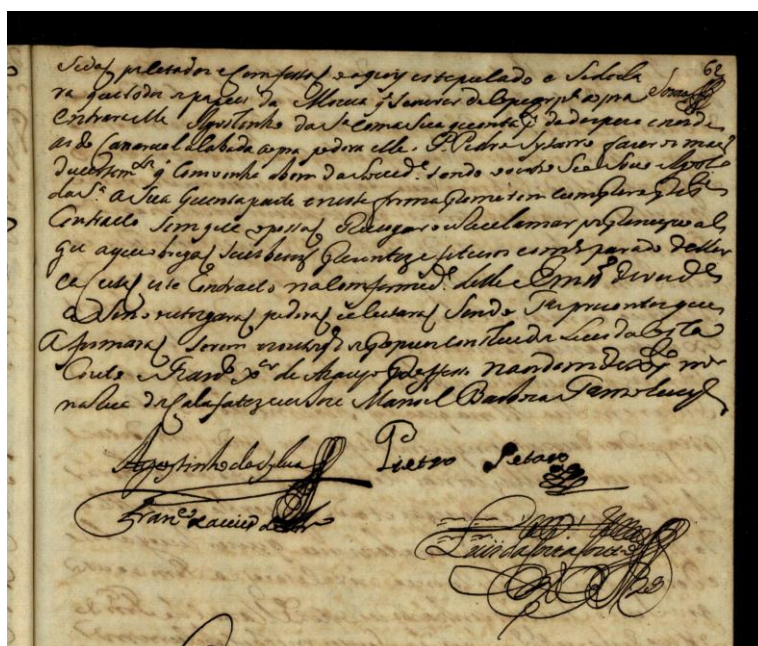


Fig. 3 – Assinaturas de Agostinho da Silva e Pietro Setaro na última página do contrato de 17/7/1759

<sup>51</sup> Neste capítulo se reformula um artigo que publiquei na *Revista portuguesa de musicologia*, nova série, vol. 4, n.º 2 (2017).

O contrato entre ambos seria válido por dois anos «para efeito de se representar na mesma casa ópera com música no idioma italiano». A primeira cláusula diz-nos que Setaro se obrigava a fazer chegar uma companhia de ópera, à sua custa. Só a partir do momento em que a companhia estivesse reunida em Lisboa é que começariam a contar os citados dois anos. Programavam os sócios que acontecesse até o fim de setembro ou princípio de outubro daquele ano de 1759. Ficaria igualmente por conta de Setaro a despesa com o guarda-roupa.

Agostinho da Silva seria «só obrigado dar e pôr pronta a casa consertada de portas e janelas e mais consertos necessários e úteis, como também será mais obrigado a dar para o ministério das ditas representações as cenas e panos que tem na dita casa». Para além disso, deveria pagar um quinto das despesas de cópia de músicas. Se fossem precisas cenas novas, seria a despesa por conta de Setaro. No final, retiradas as despesas de iluminação, pessoal e outras, do que sobrasse da receita caberia um quinto a Agostinho da Silva e o restante a Setaro, sendo a distribuição feita récita a récita. A gestão dos artistas e a preparação dos espetáculos era de responsabilidade exclusiva de Pietro Setaro. Para Agostinho da Silva ficava reservada a exploração do botequim, ou casa de bebidas.

Como era habitual, salvaguardava-se a conservação do camarote do marquês do Lourical, «como direto senhor do terreno em que está a casa edificada, para ele usar como lhe parecer, sem estipêndio algum». Por sua vez, Agostinho da Silva, como proprietário do edifício, reservava para si «o camarote de n.º 12 do terceiro andar e mais dois bilhetes dos da plateia, um dos assentos de diante e outro de lugares de trás, para deles fazer o que bem lhe parecer». Aparentemente insignificante, vale a pena determo-nos sobre esta cláusula. Em primeiro lugar, menciona o camarote n.º 12 do 3.º andar, o que querará dizer que havia pelo menos três ordens de camarotes. Em segundo lugar, refere «assentos» da plateia. Ora, em meados do século XVIII, a adoção de bancos na plateia não era um procedimento consolidado, pelo contrário, o tempo, na Europa, era de transição, entre as plateias onde se assistia de pé e aquelas guarneçadas de lugares sentados. Nos teatros de Madrid, embora existissem alguns bancos na plateia, a generalidade do público assistia de pé (Andioc, 1988: 7); em Paris, a Comédie Française só teve bancos na plateia a partir de 1782 (Melton, 2009: 227)<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Ver também Maurice Descotes – *Le public de théâtre et son histoire*. Paris: PUF, 1964, p. 11.

Para o tempo da Quaresma, em que não era permitida a representação de óperas, Setaro ficava com a possibilidade de trazer outro divertimento, embora pagando a Agostinho da Silva a sua quinta parte; se fosse Agostinho da Silva a fazê-lo, este nada teria a pagar ao sócio.

Passados dois dias, o empresário italiano estabelece contrato com o músico Pedro António Avondano, «rabeca da câmara de S. Majestade, morador na Rua da Cruz», para repartir com ele as quatro partes que lhe cabiam da sociedade com Agostinho da Silva (ADL 5)<sup>53</sup>. Em particular, ficaria Avondano com uma dessas quatro partes tanto de lucro como de despesa na empresa de ópera italiana. Avondano participaria, nomeadamente, na interpretação, ficando «obrigado a assistir pessoalmente a todas as óperas e funções que se fizerem na mesma casa, tocando na orquestra, e fazer todos os papéis que forem precisos, sem que por isso leve estipêndio algum»; mais seria obrigado a arranjar substituto, à sua custa, quando não pudesse comparecer. Quanto a Pietro Setaro, «será obrigado a assistir às operações da mesma ópera para o bom regime dos operários».

Todavia, este contrato será reclamado no mês seguinte, e as razões que levaram Avondano a fazê-lo ajudam-nos a perceber a falência do contrato inicial entre Setaro e Agostinho da Silva. A 14 de agosto de 1759, Pedro António Avondano dirige-se ao Campo de Santana, ao escritório do mesmo tabelião, Inácio Matias de Melo (ADL 6), e denuncia por instrumento legal o que considera má fé do napolitano: «E porque ele, Pedro António Avondano, tem quase prova e certeza de que, para se executar a referida ópera, não há licença régia, que foi a cláusula com que aceitara a dita sociedade, está nos termos de reclamar a dita escritura, não só pelo engano que suspeita como por estar dentro do termo que a lei para este facto lhe permite». O que desperta a ira de Avondano é o dinheiro já adiantado a Setaro, que o faz suspeitar no logro do napolitano: «para pelos meios de justiça haver do dito D. Pedro Sitarro [*sic*] aquelas parcelas de dinheiro que para as despesas precisas lhe tinha adiantado». Avondano tem «quase prova e certeza», e com efeito não há notícias de que tenha chegado a haver ópera nos teatros públicos nesta altura, devido a ausência de permissão por parte do rei.

---

<sup>53</sup> O local de composição da escritura tem interesse para a história social: «casas de morada de Diogo Houston, de nação inglesa, onde tem casa de café, na qual se faz praça». Uma das testemunhas era também negociante inglês: «José Hake, homem de negócio inglês morador às Chagas».

São várias as referências aos espetáculos de música (eventualmente ópera) organizados por Pedro António Avondano. Faltando a licença régia para os espetáculos públicos, foi-se contornando a proibição com festas em casas particulares. Estes locais de sociabilidade existiam graças ao interesse de estrangeiros residentes ou de passagem em Lisboa e de homens cultos ou endinheirados e aristocratas:

Com uma sala de bilhar, mobiliário luxuoso, vários lustres e louças, a Casa da Assembleia oferecia a quem a frequentasse um conforto acolhedor, e um ambiente selecionado. Do excerto do testamento [de Avondano] citado transparece algo de semelhante a uma relação de mecenato, ou patrocínio por parte dos “Senhores”. É o reconhecimento que Avondano sente para com eles que o leva a pedir aos herdeiros para continuarem a obra encetada, mantendo abertas as portas da casa. Curiosamente, entre as dívidas passivas do compositor encontram-se os nomes de Anselmo José da Cruz, e do desembargador Luís Rebelo Quintela (na qualidade de herdeiro de seu irmão Inácio Pedro Quintela). O leque de relações engloba alguns dos mais proeminentes homens de negócios do seu tempo (Madureira, 1990: 76, 78).

Avondano, com efeito, não desistiu de organizar espetáculos de música italiana. Existem documentos que comprovam a sua iniciativa no estabelecimento de uma ópera italiana na Calçada da Estrela, desde o final de 1759 (Camões, 2017), cujo funcionamento dependia das assinaturas dos espectadores estrangeiros.

Pietro Setaro, por sua vez, não deixou de trazer os artistas de canto para Lisboa. Eles, ou alguns deles, terão participado nestas assembleias. De facto, uma outra escritura (ADL 7)<sup>54</sup>, datada de 10 de novembro de 1759, apresenta-nos a reorganização dos artistas recém chegados sob um novo diretor, com o objetivo de exercerem a sua arte nas casas dos diplomatas estrangeiros em Lisboa.

Por ela, o italiano José Darbrisio apresenta-se como diretor das academias representadas em música (isto é, concertos de música vocal e instrumental), e ajusta-se com vários artistas para atuarem nesses concertos, já que consideravam nulos os contratos que haviam assinado com Setaro. Tais contratos e artistas são aqui designados:

aí estavam presentes de uma parte José Ambrosini, e sua filha, Rosa Ambrosini, de nação italiana, e Annunciata Camilli Lusi, da mesma nação, assistente na mesma casa, e os ditos pai e filha moradores na Calçada da Estrela, e Lourenço Giorgetti, da dita nação, e morador na referida Calçada da Estrela; de outra estava José Darbrisio, da mesma nação italiana, morador na Rua da Silva. Por eles, partes, foi dito a mim,

---

<sup>54</sup> Celebrada em casa de Pedro António Avondano, que serviu de testemunha.

tabelião, perante as testemunhas ao diante nomeadas, que como eles, José Ambrosini e sua filha, e dito Lourenço Giorgetti, forão ajustados por Nicola Sitarro, empresário, e ela, Annunciata Camilli Lusi, por D. Pedro Sitarro, também empresário, de nação italianos, por contratos públicos celebrados em Madrid, em S. Roque de Espanha, e outro em a cidade de Faro, para virem representar na Casa pública da Rua dos Condes desta corte óperas na sua língua italiana.

Logo a seguir, confirma o que já tínhamos aferido: «este intuito não chegou a ter efeito por el-rei nosso senhor não ser servido prestar a sua real licença». Depreende-se de novo que tal objeção atingia as casas públicas, mas não as particulares, pois «agora porque será servido o mesmo senhor permitir às nações licença para se representarem academias em música em uma casa particular», têm eles oportunidade de trabalhar. Ou seja, D. José concede licença «às nações», portanto, aos estrangeiros a viver em Lisboa. Neste caso, os protetores são deputados<sup>55</sup>, um negociante inglês e outro italiano: «com beneplácito dos dois deputados Roberto Mayne, de nação britânica, e Francisco António du Tremoul, de nação italiana, e ambos homens de negócio da praça desta cidade». O último figura, ademais, como fiador nesta empresa de Darbrísio.

Recuperemos os nomes dos italianos contratados pelos irmãos Setaro, Pietro e Nicola, originalmente para o Teatro da Rua dos Condes: Giuseppe Ambrosini, Rosa Ambrosini, Annunciata Camilli Lusi, Lorenzo Giorgetti. Annunciata Camilli é mencionada por Sousa Viterbo nos “Subsídios para a história da música em Portugal” (1926: 726):

No reinado de D. José, tendo-se rompido as relações entre a corte de Lisboa e a de Roma, foram mandados sair de Portugal os súbditos dos Estados pontifícios. Muitos deles, pelos prejuízos e transtornos que lhes causava semelhante medida, resolveram ficar, naturalizando-se cidadãos portugueses. Neste número entrava Annunciata Camilli, professora de música, que viera a este reino para cantar e recitar nos teatros da ópera. Na carta de naturalização, passada a 6 de outubro de 1760, diz-se que ela saíra de Roma com sua família muito menina, aos cinco anos de idade.

Entretanto, Darbrísio contrata bailarinos para as academias, a 18 de novembro de 1759 (ADL 8). Pela escritura sabemos que haviam sido inicialmente ajustados por Pietro Setaro, em Cádiz. São três irmãos italianos, Francesca Batini, Lucrezia Batini e

---

<sup>55</sup> O *Vocabulário* (1713) de Rafael Bluteau inclui a seguinte definição no verbete «deputado»: «Mandado, por parte de um Príncipe, ou de uma República». A edição aumentada por António de Moraes Silva (1789) mantém uma forma semelhante: «Mandado da parte de alguma República, ou Soberano».

Bartolomeo Batini. Aparecerão mais tarde nos grupos de baile dos Teatros da Rua dos Condes e do Bairro Alto.

A proibição régia de representação de ópera italiana parecia aplicar-se só à capital. Tomando conhecimento da presença dos italianos em Lisboa, um enviado do Senado da Câmara do Porto ali se deslocou com o intuito de os contratar para uma festa pública na cidade do Norte, em celebração dos desposórios da princesa D. Maria com o infante D. Pedro. Nicola Setaro foi contratado em Lisboa, a 25 de julho de 1760<sup>56</sup>, de onde levou uma companhia de seis cantores (incluindo o próprio) e pelo menos dois dançarinos para o Teatro do Corpo da Guarda, no Porto.

O mesmo Setaro havia tido uma companhia em Barcelona em 1753, em 1755 estava em Jeréz de la Frontera, e em 1768 estava novamente em Espanha, na Galiza (Carreira, 2000: 35). Desta forma, os Setaro participavam no movimento de artistas pela Península Ibérica, de cujas direções nos fala o investigador espanhol Xoán Carreira (2000: 33): «Si bien las actividades de los teatros de las cortes de Lisboa y Madrid eran independientes entre sí, no sucedía lo mismo con los teatros públicos, donde se llevaba a cabo un constante intercambio de autores y cantantes (...). Eso fue lo que ocurrió entre Galicia y Oporto durante aproximadamente los últimos treinta años del siglo, y entre el Teatro de Los Caños del Peral en Madrid y el Teatro São Carlos en Lisboa, desde el estreno de este último en 1793 hasta 1800».

### **3. A companhia de comédia portuguesa**

Entretanto, Agostinho da Silva, perante a falência dos planos para a ópera, opta pelas comédias em português, e para isso contrata uma companhia de atores, a 8 de novembro de 1759. A escritura é celebrada nas notas do tabelião José Manuel Barbosa (ADL 9), com escritório na Rua Direita de S. José, muito próximo, portanto, do Teatro da Rua dos Condes. De uma parte Agostinho da Silva, que vive de seu negócio na Rua dos Condes, da outra parte Francisco Xavier Vargo, morador na Cotovia de Baixo (na mesma freguesia de S. José), e companheiros, que se acertam para representarem comédias

---

<sup>56</sup> ANTT, 14.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 4, lv. 16, f. 72v-73.



portuguesas, desde 10 de novembro de 1759 até ao dia de S. João Batista de 1761. A companhia de cómicos é de nove partes completas; o pagamento é de três em três récitas; cada semana haveria três dias de representação, e tendo aceitação e concurso far-se-iam as que fossem convenientes – eis o resumo dos dados mais importantes da escritura. Mais uma vez se refere o local como «casa de teatro sita na Rua dos Condes, onde se costuma representar». Aponta, presumivelmente, para um costume pós terramoto, ou seja, estaria em pleno funcionamento.

Os cómicos companheiros de Francisco Xavier Vargo, ator e diretor da companhia, são José da Cunha, João Florêncio, Rodrigo César, Desidério Ferreira de Araújo, José Félix, Pedro António Pereira<sup>57</sup>, João de Almeida e Teófilo Pedro. Note-se que são apenas homens.

Agostinho da Silva é um empresário muito interveniente, com responsabilidades de manter a ordem, a disciplina dos colaboradores. Fiscaliza o cumprimento das obrigações de cada artista: «em qualquer ocasião poderá ele, Agostinho da Silva, despedir qualquer cómico que por omissão faltar às suas obrigações de estudar as suas partes e assistir aos ensaios e representações, não havendo justo motivo e suficiente fundamento». Para além disso, este contrato é detalhado quanto aos métodos de trabalho dos atores. Estipula a realização dos ensaios de manhã em dia de récita, e de tarde quando não a houvesse.

Um procedimento mencionado várias vezes em documentos da época é o da eleição de um dos membros da companhia para «autor», que será aquele com mais habilidade para escolher, adaptar ou até mesmo escrever os textos. Nesta categoria, pense-se, por exemplo, em Nicolau Luís, em António José de Paula, ou em Pedro António Pereira, todos eles atores que simultaneamente se dedicaram ao texto dramático. No caso da presente escritura, «a companhia elegerá um dos nove companheiros para autor, que será dos de maior engenho e capacidade e à satisfação dele, Agostinho da Silva, cujo autor fará as obrigações costumadas em semelhante ocupação, e, não o fazendo, a mesma companhia elegerá outro com a mesma aprovação dele, Agostinho da Silva».

Quanto ao vestuário e aos adereços, as obrigações eram repartidas. Agostinho da Silva, como dono do teatro, tinha de o apresentar em boas condições, bem como o guarda-

---

<sup>57</sup> Pedro António Pereira assina inicialmente Pedro António Virgolino, no entanto, cruzando a informação deste contrato com os dados do contrato assinado a 28 de maio de 1762, que veremos adiante, concluímos que se trata da mesma pessoa.

roupa nele existente, tanto para cómicos como para comparsas e dançarinos. Mas os cómicos providenciariam à sua custa algumas peças de vestuário e adereços, como calções, meias, botinas, espadas, barretes e colares.

O poder do empresário sobre os atores chegava ao ponto de os proibir de representar noutro lugar: «nenhum dos cómicos poderá ir representar a parte alguma que não seja no teatro dele, Agostinho da Silva, e só com faculdade sua o poderão fazer, porque sendo vistos em mais partes se farão menos estimáveis, por isto em ordem a maior conveniência tanto deles, cómicos, como dele, Agostinho da Silva». Quer dizer, todos teriam vantagem na exclusividade, no sentido de que os espectadores os procurariam e apreciariam mais se eles se mantivessem fiéis àquele espaço. Qualquer falta no cumprimento das obrigações por parte dos cómicos justificaria uma expulsão. Por outro lado, em caso de doença, receberiam metade do salário.

A disciplina é, sem dúvida, a grande preocupação do empresário. A regra seguinte expressa-a cabalmente: «nenhum fará opinião de aceitar representar a parte que lhe for dada, pois todos hão estar uniformes nesta cláusula, por ser uma das principais deste contrato». Ou seja, Agostinho da Silva não admite discussões acerca da distribuição dos papéis.

Quanto aos vencimentos, cuja escala nos permite conhecer a qualidade ou a reputação de cada ator, têm um fator de diferenciação: a dança. Ou seja, o ator que sabe dançar ganha mais. Vejamos o que ganha cada um por récita: Francisco Xavier Vargo, José da Cunha, Rodrigo César, José Félix e João de Almeida vencem 1\$600, Desidério Ferreira de Araújo e Pedro António Pereira ganham 1\$600, e mais 1\$200 se dançarem, João Florêncio é pago a 1\$200, Teófilo Pedro e Luís António Rego (este suplente) ganham \$800.

Este contrato é particularmente relevante pelo facto de aludir ao calendário de atuações, elemento de que pouco se pode colher na documentação disponível para a época. A base era de três espetáculos semanais, e o número poderia crescer se a concorrência do público assim o proporcionasse – o que indica um padrão próximo do do século seguinte.

Embora não se saiba que peças representava esta companhia – eventualmente comédias espanholas, francesas e italianas traduzidas para português, entremezes, adaptações declamadas de óperas –, é certo, pelo menos, que entrou em funções. Todavia, após

algumas semanas, teve de suspender as representações, por ordem do regedor das justiças, em cumprimento de preceito régio<sup>58</sup>. Continuavam a vigorar, por conseguinte, diversos entraves por parte das autoridades à atividade teatral. Esta informação está presente em mais um contrato ideado por Agostinho da Silva, que, no entanto, não chegou a ser assinado, tendo ficado sem efeito.

Trata-se de um contrato de sociedade entre Agostinho da Silva e o músico régio Gonçalo Auzier Romero, para exploração do Teatro da Rua dos Condes, anotado pelo tabelião a 8 de fevereiro de 1760<sup>59</sup>. As palavras que introduzem o assunto são claras: «Logo por ele, Agostinho da Silva, foi dito a mim, tabelião, perante as testemunhas ao diante nomeadas, que ele é senhor e possuidor de um teatro, sito na mesma Rua dos Condes, em que se costumam representar vários divertimentos, e nele, com efeito, se estavam representando comédias portuguesas até o princípio do mês de dezembro do ano próximo passado de mil setecentos cinquenta e nove; e, por ordem do senhor regedor das justiças, foi mandado no dito tempo suspender o exercício do dito teatro, e seu geral divertimento». Por conseguinte, a companhia de Francisco Xavier Vargo não esteve mais de um mês em exercício.

Gonçalo Auzier Romero, talvez pela sua proximidade à câmara do rei, julga poder alcançar o desimpedimento das funções teatrais, e pretende solicitá-lo por todos os meios, pois se acha interessado em entrar no negócio com Agostinho da Silva. Os sócios acautelam a hipótese de terem de pagar um imposto, como antes acontecia, ao Hospital Real de Todos os Santos, inscrevendo uma cláusula eventual no contrato.

Não consta que alguma vez Gonçalo Auzier Romero chegasse efetivamente a empresário dos espetáculos do Condes. Mas aparecerá mais tarde em folhetos de ópera, integrando a orquestra deste teatro. Romero era também compositor; conhece-se dele uma sinfonia, de 1782<sup>60</sup>, e a participação em *La passione di Gesù Cristo Signor Nostro: oratorio sacro da cantarsi nella casa dell'assemblea delle nazioni straniere la notte di 28 marzo 1786*, música de Niccolò Jommelli. Este último documento revela-nos, ademais, a permanência das assembleias ou academias de música para as nações

---

<sup>58</sup> A informação de que o regedor dava cumprimento a uma ordem de Sua Majestade surge noutra escritura, datada de 9 de fevereiro de 1760 (ANTT, 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de notas, cx. 4, lv. 8, f. 10-11), que veremos mais à frente.

<sup>59</sup> ANTT, 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de notas, cx. 4, lv. 8, f. 8-8v.

<sup>60</sup> BNP, cota M.M. 5020.

estrangeiras, na década de 1780 – como veremos, outra época de repressão sobre os espetáculos.

Na verdade, o levantamento da suspensão estava iminente. No dia seguinte, 9 de fevereiro de 1760, um novo contrato (ADL 10) revela-nos que o regedor das justiças concedera licença para os espetáculos. Trata-se de uma procuração passada por Nicolau Luís, Pedro António Pereira e mais cómicos do Teatro da Rua dos Condes a Manuel José do Vale e Francisco Xavier Vargo («seu adjunto») para negociarem os seus contratos. Este último era, como vimos, o líder da companhia, e o primeiro aparece aqui como empresário do teatro. Note-se que a autorização servia apenas para o Teatro da Rua dos Condes, ou seja, os cómicos dão poderes a Manuel José do Vale e a Francisco Xavier Vargo para que «possam outorgar e assinar uma ou mais escrituras de contratos, sociedades e obrigações com Agostinho da Silva, dono do mesmo teatro, sobre as representações e mais divertimentos que, no mesmo teatro, eles, outorgantes, hão de representar, em virtude da licença do senhor regedor das justiças, pela qual houve por levantado o impedimento que havia no dito teatro».

Assinaram os cómicos: Nicolau Luís da Silva, Rodrigo César, Pedro António Pereira, Francisco José, Desidério Ferreira de Araújo, João Florêncio, António Jorge, José da Cunha e João de Almeida. Note-se que Nicolau Luís, Francisco José e António Jorge não integravam a primeira companhia de nove partes, e nem Joaquim José, outro nome que surge na escritura dos cómicos entre si, que veremos a seguir. Em contrapartida, desaparecem os nomes de José Félix, Teófilo Pedro e Luís António Rego<sup>61</sup>.

Deste modo, a sociedade de Agostinho da Silva com os atores assina-se no mesmo dia, 9 de fevereiro de 1760 (ADL 12), e já com Manuel José do Vale e Francisco Xavier

---

<sup>61</sup> Cerca de dois anos mais tarde, a resolução deste contrato dar-se-á por transação amigável. A 28 de maio de 1762, Manuel José do Vale e os cómicos da Rua dos Condes – Francisco Xavier Vargo, José Félix da Costa, Desidério Ferreira de Araújo, António Jorge, José da Cunha, João de Almeida, Pedro António Pereira e Rodrigo César – assinam em casa do tabelião José Manuel Barbosa a composição entre as partes. Manuel José do Vale, latoeiro de fundição e morador às Portas de Santo Antão, demanda aos cómicos o que lhe pertencia da sociedade que tinha com eles sobre o lucro da ópera da Rua dos Condes. O caso havia tomado feições judiciais, pela sentença que Manuel José do Vale solicitou contra os cómicos na correição do cível da cidade. No entanto, tendo decidido entre eles alcançar uma solução amigável, é neste sentido que assinam a escritura. No essencial, eram os cómicos que deviam dinheiro a Manuel José, segundo se depreende da primeira e central cláusula da transação. As restantes cláusulas deste contrato aludem a processos de Manuel José do Vale contra os seus devedores – um deles tinha por alvo os salários dos cómicos. E havia mais duas causas envolvendo os mesmos cómicos: «ambas no dito juízo da correição do cível da cidade, uma contra eles, cómicos, e Agostinho da Silva, escrivão Bartolomeu Galiano, e outra contra eles, cómicos, e João Gomes [Varela], escrivão Paulo de Sousa Ferreira», de que ficaram «só simplesmente em seu vigor contra o dito Agostinho da Silva, e João Gomes Varela». Em vista de todas estas disputas, compreende-se que nos contratos seguintes os cómicos preferiram negociar diretamente com Agostinho da Silva (ADL 11).

Vargo a representá-los. O anterior contrato de 10 de novembro de 1759 seria válido até ao dia de S. João Batista de 1761, mas, em virtude da suspensão e da modificação de algumas variáveis, considerou-se necessário novo documento. O repertório contratado é o mesmo, de comédias em português.

A sociedade de Agostinho da Silva com os cómicos é estabelecida em partes iguais, ou seja, metade dos lucros ou dos prejuízos para Agostinho da Silva, a outra metade para os cómicos. Além disso, Agostinho da Silva «será obrigado pôr pronto o teatro com os vestidos necessários para as representações e danças na forma que é estilo; e assim mesmo há de pôr prontas as pinturas das cenas que tem, e as que ao diante forem precisas, o que ficará no seu arbítrio, pois do seu génio se espera que obre o que for conveniente a todos».

Segundo uma das cláusulas da escritura, os espetáculos seriam retomados naquele mesmo dia, 9 de fevereiro de 1760, em que se iniciava a sociedade, que agora se prolongaria até ao Carnaval de 1762. A companhia é obrigada a representar «todos os dias do ano, enquanto se sentir conveniência para todos», isto é, não haveria obrigatoriamente espetáculo todos os dias, mas os atores teriam de estar sempre disponíveis, para representar até todos os dias, se o público o demandasse.

Os cómicos ficavam assim à mercê da flutuação das despesas e das receitas, das afinidades do público, perdendo o vencimento fixo que se havia estipulado no ano anterior. Por isso, assinam entre eles um contrato, ainda no mesmo dia 9 de fevereiro de 1760 (ADL 13), em que esclarecem as condições da sociedade no que lhes diz respeito. Reiteram a delegação de poderes em Manuel José do Vale e Francisco Xavier Vargo, cada um recebendo um ordenado diário de 2 mil réis. Vargo fica como «empresário e apontador da companhia», Vale tem a tarefa de mandar fazer as partes e cópias das obras que se ensaiarem, mas cada um paga a parte que lhe couber.

O mesmo ordenado recebe o dito «autor» das obras: «Será o autor das obras obrigado a dar todas as ditas obras que forem precisas para a companhia executar, e a tempo suficiente de se estudarem, pelo que haverá diariamente, como os mais, por autor e segundo ponto, dois mil réis».

Depois, dos cómicos, apenas Francisco Xavier Vargo, Pedro António Pereira e Francisco José têm o soldo definido; os restantes ganham consoante o papel que desempenharem:

Haverá o dito Pedro António Virgolino, como primeira dama, dois mil e quatrocentos réis. Haverá o primeiro galã dois mil réis. Haverão, diariamente, de ordenado, Francisco José servindo de contrarregra, segundo galã, segunda dama, primeiro e segundo gracioso, cada um, de per si, mil e seiscentos réis. Haverão de ordenado, diariamente, terceiro galã, terceira dama e lacaia, cada um, de per si, mil e duzentos réis. Terão os contrarregras de ordenado, cada dia, cada um, de per si, seiscentos réis. Os sobresselentes terão, diariamente, cada um, seiscentos réis, e passando a representar, ganhará o que lhe competir respectivo à parte que executar, ficando a parte do sobresselente à dita pessoa por quem ele entrar, sendo por causa de moléstia.

Esta cláusula reveste-se de especial relevo, pelo facto de enumerar os papéis tipo necessários àquelas representações e por confirmar a inexistência de mulheres, sendo os papéis femininos desempenhados pelos atores. Cabe a Manuel José do Vale dirigir os ensaios, o que implica disciplina rigorosa. Nenhum elemento da companhia poderá alterar «preços, nem presumirá de melhor que os mais companheiros, nem semeará discórdias entre os mais»; em caso de falta pagará multa.

Tendo em conta o que se sabe sobre Nicolau Luís da Silva (1723-1787), reconhecido como dramaturgo, é provável que fosse ele o principal «autor» desta companhia. Contudo, os títulos que dele se conhecem são mais tardios. Embora se repute extensa a produção dramática de Nicolau Luís, apenas um título resta impresso, o da comédia *Os maridos peraltas e as mulheres sagazes*, representada precisamente no Teatro da Rua dos Condes, cuja edição data de 1788 (Silveira, 1968).

A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui um manuscrito, não datado, onde também se associa o nome de Nicolau Luís ao Condes, na página de título: “Ezio opera do Abbade Pedro Matestasio traduzida segundo o estillo do Theatro portuguez por Nicoláo Luiz da Sylva para se representar no Theatro da Rua dos Condes nas festas do Senhor S. Marçal”.

Segundo dados recolhidos dos livros de notas, a companhia de Francisco Xavier Vargo, que se mantém residente no Condes, terá atuado noutra local, com consentimento dos diretores. A 2 de setembro de 1760, Teotónio Gomes de Carvalho, secretário da Junta da Administração da Companhia Geral de Pernambuco, contrata Francisco Xavier Vargo, como diretor da companhia que representa no Teatro da Rua dos Condes, para três dias de ópera no festejo organizado pela Câmara da vila de Castelo de Vide (ADL 14). Cada dia teriam de representar peça diferente. Poucos pormenores são dados sobre

o espetáculo em si, apenas que a companhia deveria estar em Castelo de Vide a 16 de setembro, e que lhe indicariam um teatro na vila onde representariam.

Teotónio Gomes de Carvalho foi sócio da Arcádia Lusitana (1756), com o nome Thyrsé Menteo, compôs a tragédia *César*, «que se representou no Arraial do Cabo em 1758. Teve grande valimento junto de Pombal, e foi secretário da Junta de Comércio» (Braga, 1899: 211). Voltará a figurar nesta história do Teatro da Rua dos Condes em 1771.

#### **4. Parceiros e rivais: o novo Teatro do Bairro Alto**

Nestes anos, fermentam os planos de um novo espaço teatral público em Lisboa, que ficará conhecido como Teatro do Bairro Alto<sup>62</sup>, novo porque distinto daquele que existiu antes do terramoto, onde se representaram as óperas de bonecos de António José da Silva. O aparecimento deste espaço é um sinal de que as autoridades estariam dispostas a concordar com a abertura dos espetáculos, e de que havia um potencial público para lhes dar vida.

Para Agostinho da Silva, significava lidar com uma casa concorrente. Porém, nem sempre o Condes e o Bairro Alto se contaram como rivais, tendo chegado a ser parceiros, e, de certa forma, complementares. Provavelmente, uma escassez de intérpretes, tanto portugueses como estrangeiros, levou à necessidade de colaboração. Luís Francisco Rebelo (1980: 93) recorda que «O árcade Manuel Tibério Pedegache, autor de uma *Mégara* escrita em colaboração com Reis Quita, escrevia em 1761: “As companhias dos comediantes são pouco numerosas, e assim os mesmos atores acham-se na precisão de representar promiscuamente a comédia ou a tragédia (...); tão depressa passam do Coturno para o Sóco, e contraíram por este modo um gosto misto de representação, que os impossibilita para poderem sair-se bem de um e outro ministério”».

O Teatro do Bairro Alto, da iniciativa de João Gomes Varela, construído em terrenos do conde de Soure, entre outubro de 1760 e fevereiro de 1761, recebeu neste último mês o primeiro espetáculo, da responsabilidade de João Pedro Tavares e José Duarte,

---

<sup>62</sup> Vd. Ana Rita Martins – *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017.

empresários de bonecos, «por estes terem toda a fábrica e preparos para as óperas dos bonecos que antes tinham tido, na Rua dos Condes»<sup>63</sup>.

Como vimos, João Pedro Tavares surge associado a Agostinho da Silva em 1751/1753 e no contrato com os dançarinos a 31 de maio de 1758, mas não aparece nos contratos seguintes. José Duarte apenas surge no contrato de 1753/1754. Há de facto menção do interesse em preparar óperas de bonecos, ainda antes do terramoto. Do que conhecemos posterior a 1755, nada refere os bonecos, a não ser a menção das *Contas do princípio do Teatro da Casa da Ópera do Bairro Alto dos anos de 1761 até julho de 1766*:

João Gomes Varela se associou com João da Silva Barros e Francisco Luís para arrendarem o palácio ao ex.mo conde de Soure, como melhor consta da escritura que com ele celebraram, para nele fazerem uma casa de ópera, e com efeito assim o conseguiram, entrando João Gomes Varela com a metade para a fatura da casa e outros sócios com outra metade, e com efeito principiaram a dita casa em outubro de 1760, e oito dias antes do Carnaval de 1761 foi o primeiro dia que se representou nela, pela terem arrendado a João Pedro Tavares e a José Duarte, por estes terem toda a fábrica e preparos para as óperas dos bonecos que antes tinham tido, na Rua dos Condes, e com os ditos se celebrou ajuste (...) mas (...) não durou senão oito dias, por logo falecer José Duarte, que era o que sustentava a tal negociação.

Lourenço da Cunha foi o responsável pela construção deste novo Teatro do Bairro Alto, como atrás referimos. Existe um soneto anónimo “Ao magnífico teatro que no plano do palácio do ilustríssimo e excelentíssimo senhor conde de Soure novamente erigiu o senhor João Gomes Varela, pela ideia do insigne arquiteto o senhor Lourenço da Cunha, oferece o Bairro Alto este soneto” (Martins, 2017: 40). Este arquiteto é mencionado por Cirilo Volkmar Machado (1922: 156-157) como cenógrafo do Condes, e também evoca as marionetas:

Foi o maior pintor português que temos tido no género de arquitetura e perspectiva (...). Foi a Roma com uma pessoa da família dos seus patronos, e ali avançou muito; quando voltou, que seria pelos anos 1744, como não era conhecido, foi pedir que fizesse a Inácio de Oliveira, que regia o Teatro dos Congregados do Espírito Santo, começou a pintar com acanhamento, mas pouco depois deixou ver o grande homem que era. Quando Bibiena cansava o Erário para admirar os espectadores com os magníficos cenários do Teatro Régio, ousou ele ser seu competidor na Rua dos Condes, ainda que em ponto pequeno, qual é o que exige um teatrinho de bonecos; e diziam os bons pintores que viram as suas obras que no seu tanto não cediam às do seu rival. Fez o Teatro do Bairro

---

<sup>63</sup> *Contas do princípio do Theatro da Casa da Opera do Bairro Alto*, manuscrito da Biblioteca Nacional, COD. 7178, disponível em <http://purl.pt/26751>.



Alto, e pintou para ele alguns cenários. Também pintou uma capela da igreja dos Clérigos Pobres, outra perspectiva na dos Inglesinhos, o Coro das Trinas do Mocambo (...). Assentou por Irmão de S. Lucas em 25 de outubro de 1744, e serviu na Mesa desde 45 até 53, sendo duas vezes juiz. Foi mestre de Matemática de seu filho José Anastácio da Cunha, lente de Geometria na Universidade de Coimbra. Morreu em Lisboa pelos anos 1760.

Mais adiante falaremos da sociedade entre Agostinho da Silva e João Gomes Varela, em 1764. Contudo, mesmo antes, já se havia perspectivado a mobilidade entre uma e outra casa.

Quiçá respondendo à concorrência do novo Bairro Alto, Agostinho da Silva não perde tempo em garantir a continuidade das representações na sua casa. Faltavam mais de quatro meses para terminar o acordo da companhia constante, quando o empresário assinou o contrato (ADL 15) das duas épocas seguintes, que começariam na Páscoa de 1762. Na Rua Nova dos Cabedos dos Cardais de Jesus, em casa do Doutor Henrique José da Silva Quintanilha, filho de Agostinho da Silva e de Maria das Neves Quintanilha, a 4 de outubro de 1761, o tabelião redige o contrato entre o empresário do Condes e os artistas que nele vão representar. São apenas quatro, José Félix da Costa, Pedro António Pereira, Desidério Ferreira de Araújo e José da Cunha, contratados para «continuar e estabelecer a representação do Teatro da Rua dos Condes».

Agostinho da Silva retoma o poder absoluto. A primeira condição do contrato é «que tudo o que respeita ao Teatro ficará privativamente tocando a ele, Agostinho da Silva, e ao seu arbítrio, como dono do mesmo Teatro». Agostinho da Silva determina quais os dias de representação e quais as óperas ou comédias a representar. Os artistas, se necessário, têm de cantar e de desempenhar mais do que um papel na mesma peça. Os ensaios fazem-se todos os dias que forem precisos, ou no teatro, ou em casa de Agostinho da Silva, «o qual ensaio respeitará também a comédias castelhanas quando a ele, Agostinho da Silva, pareça conveniente que representem algumas».

Há muitas estabelecidas para o incumprimento da parte dos cómicos: uma falta ao ensaio é multada em seis mil e quatrocentos réis; a falta à representação ou à dança tem a pesada multa de cem mil réis; o mesmo valor de multa se aplica no caso em que um ator represente noutro teatro sem autorização. Quanto ao empresário, «contravindo-o pela sua parte, será obrigado a todo o interesse a eles, ditos cómicos». Agostinho da Silva poderia mandar prender um ator para que trabalhasse por força: «o que, não tendo

legítimo e provado e irremovível impedimento, faltar a vir à representação e dança às devidas horas, além da pena pecuniária estipulada, ficará no arbítrio dele, Agostinho da Silva, compeli-lo a vir preso, à ordem de qualquer ministro, a representar e dançar no Teatro; porém, não pagará a outra pena pecuniária, usando-se desta coação praticada em todos os teatros».

Cabe a Agostinho da Silva gerir o calendário de atividade da casa, podendo interrompê-la se lhe parecer acertado, desde que não ultrapasse o total de 60 dias em cada ano: «sentindo desconvenientes na continuação das representações, poderá fazer parar com elas a seu arbítrio, e sem que no tempo da suspensão vençam os cómicos emolumento, não sendo por mais de dois meses, que nunca serão mais em cada ano, e sucessivos». Nesta altura, vigorava a interdição de espetáculos na Quaresma – «não se incluindo em tudo o referido o tempo de Quaresma, em que é sabido não se fazerem representações nos teatros».

De novo se reforça a exclusividade da equipa: «ficam obrigados a não representarem durante os ditos dois anos úteis em outro teatro ou lugar na corte, ou fora dela». À imagem do que sucedera no primeiro contrato da companhia portuguesa, a dança é fator de diferenciação nas condições contratuais, ao qual se junta agora o canto. Em todo o caso, a dança é habilidade mais bem paga do que o canto. Aliás, este não era imperativo: «a respeito de haverem de cantar, nem eles, ditos cómicos, ficam obrigados a fazê-lo, nem igualmente por parte dele, Agostinho da Silva, há obrigação de que as representações sejam com música».

Sendo assim, Pedro António Pereira ganharia dois mil e quatrocentos réis ao representar apenas, ao dançar dois mil réis, e se cantasse ganharia mais quatrocentos réis; José Félix da Costa venceria, por representar apenas, dois mil réis, e cantando mais quatrocentos réis; José da Cunha, quer cantasse quer declamasse, venceria mil e oitocentos réis; e Desidério Ferreira de Araújo venceria de representar mil e duzentos réis, de dançar outros mil e duzentos réis, e, se cantasse, mais quatrocentos réis (valores por récita). Numa récita em que exercessem todas as respetivas habilidades, Pedro António Pereira receberia 4\$800, José Félix da Costa 2\$400, José da Cunha 1\$800, Desidério Ferreira de Araújo 2\$800.

O contrato permite fazer o cálculo mensal, pois determina o número de récitas: «sendo igualmente o que hão de vencer três récitas em cada semana no tempo do inverno, tendo

princípio no dia quinze de outubro, e duas em cada semana no tempo do verão, que tem princípio na Páscoa do Espírito Santo de cada ano». Significa que, no inverno, Pedro António Pereira (o mais bem pago) poderia ganhar até cerca de 60 mil réis por mês, e José da Cunha cerca de 20 mil. No verão, os valores desciam para 40 mil e 15 mil, respetivamente. Não eram salários elevados, mas seriam razoáveis se acompanhados de estabilidade e continuidade. No entanto, o período da Quaresma e os referidos dois meses, isto é, cerca de três meses ao ano poderiam ser vazios. Em contrapartida, se atuassem mais do que as duas ou três vezes por semana, receberiam o estipêndio acrescido de cada récita extra. No fundo, dependia da gestão de Agostinho da Silva e da aceitação do público.

José Félix da Costa (1740-1809), apesar de declarar no contrato a esperança de que, ao fim de um ano, trocaria de profissão, conservou a ligação ao teatro, e não somente como intérprete. A Biblioteca Nacional possui manuscrito da *Comédia nova intitulada Codro Múcio Romano, obra do insigne Watter e traduzida por o sr. José Félix*, em cujo registo bibliográfico se encontram as seguintes informações: «Comédia em 3 atos representada no Teatro da Rua dos Condes na época de 1764-1765» e «O tradutor é provavelmente o ator José Félix da Costa». Ou seja, José Félix da Costa poderá ter sido o autor escolhido pela companhia para dar, escrever, traduzir, elaborar as comédias.

Recheado de informações sobre a gestão do espetáculo teatral na Lisboa do pós-terramoto, o contrato de 4 de outubro de 1761 oferece-nos ainda outros pormenores que exigem atenção. Os cómicos, a partir do momento em que recebem a respetiva parte que interpretam, em cada peça, têm dez dias para a aprender e preparar: «e dentro nos mesmos dez dias, e mais não, a darão sabida, e em termos de se representar logo, e não o fazendo ficarão sujeitos à pena de cem mil réis».

Agostinho da Silva parecia pressentir uma eventual impossibilidade da sua parte, ao prever a hipótese de se continuar o contrato nos seus herdeiros e na sua esposa. No entanto, a «locação de óperas» de Agostinho da Silva com vários cómicos continua a 17 de fevereiro de 1762 (ADL 16), num texto semelhante ao assinado a 4 de outubro de 1761, agora com Rodrigo César, Francisco Xavier Vargo e sua filha Maria Joaquina, João de Almeida, António Jorge e Silvestre Alexandre, que ficam obrigados a continuar a representação «que atualmente há na Rua dos Condes» – desde o dia de Páscoa de 1762, por dois anos, até 1764, cantando se necessário.

Francisco Xavier Vargo venceria por récita dois mil réis, sua filha Maria Joaquina dois mil réis por cantar e representar, Rodrigo César mil e oitocentos réis, João de Almeida mil e oitocentos réis, António Jorge mil quatrocentos e quarenta réis, e «por este mesmo emolumento serão os ditos c micos obrigados a paramentarem-se dos pequenos vestuários do costume»<sup>64</sup>.

O empresário admite que, em caso de suspensão dos espetáculos, os seus artistas v o trabalhar noutros locais, desde que fora da capital, desde que o informem do destino, e desde que regressem a tempo de dar continuidade às récitas no Condes, sendo avisados com quinze dias de antecedência. E concede-lhes igualmente mais cinco dias para estudarem um papel novo, ficando com um total de quinze dias.

A grande novidade desta escritura é a referência ao Teatro do Bairro Alto: «sendo preciso e conveniente a ele, Agostinho da Silva, que os ditos c micos vão fazer algumas das ditas récitas a que acima ficam obrigados ao Teatro do Bairro Alto, pelo decurso deste contrato, serão obrigados assim e na mesma forma como se nestes dias representassem no Teatro da Rua dos Condes, com os mesmos salários». Qual a razão desta cláusula? Existiria um acordo com os empresários do Bairro Alto? Porque haveria de convir a Agostinho da Silva que a companhia fosse atuar ao Bairro Alto? Mais adiante, encontraremos algumas pistas.

Não só sobre estes mas também sobre os contratados anteriormente recai a obriga o de representar no Bairro Alto, se necessário. Portanto, a eles se juntam Pedro António Pereira, José Félix da Costa, José da Cunha e Desidério Ferreira, que aqui são nomeados e até assinam a escritura, «com advertência que esses dias que eles, c micos, representarem no Bairro Alto se incluirão no número das récitas a que, em cada um ano, ele, Agostinho da Silva, se obriga no seu teatro». E ficam igualmente a beneficiar da possibilidade de atuarem fora da capital.

Finalmente, uma chave para explicar a men o do teatro concorrente: «E porque alguns dos ditos c micos tinham feito obriga es aos empresários no Teatro do Bairro Alto, a qual por ordem superior se houve por de nenhum efeito, e contudo temem eles, c micos, que daí lhe venha algum prejuízo, ele, Agostinho da Silva, o toma todo sobre si e se obriga a p -los a par e a salvo, no caso que os empresários os queiram

---

<sup>64</sup> Silvestre Alexandre não vem aqui nomeado, nem em nenhuma outra parte senão a do in cio, pelo que poderá ter desistido, mas acabará mais tarde por entrar na companhia. Aparecerá com o nome Silvestre Vicente. Partilhamos a opinião de Ana Rita Martins (2017: 61) de que Silvestre Alexandre e Silvestre Vicente serão a mesma pessoa.

constranger a estar pela dita obrigação». Poderia ser esta a situação em que conviria a Agostinho da Silva pôr a sua companhia a representar no Bairro Alto: evitar contendas por ter subtraído alguns artistas a João Gomes Varela?

No decurso destes contratos, sucederam alguns impedimentos exteriores, nomeadamente, um terramoto, em março de 1762, suficientemente forte para afugentar os habitantes, e a campanha contra a invasão espanhola e francesa. O Teatro do Bairro Alto fechou por dois meses. Em contrapartida, desaparecem neste momento os constrangimentos derivados das contribuições para o Hospital de Todos os Santos. Segundo Nogueira (1934: 54), «Finaliza em 1762 a ação do Hospital de Todos os Santos sobre a representação das comédias, época em que ainda fazia intimar a Agostinho da Silva para não continuar a dar representações sem sua licença. Desde então, a título de comédias, só aparece a ordinária de 1.300\$000 réis, (...) a qual foi paga até 1833».

## **5. O império dos dançarinos**

A contratação da companhia de dança de Pietro Fumantino em 1758 proporcionou-nos uma primeira prova da importância dos dançarinos no espetáculo da segunda metade do século XVIII. O facto de alguns dos atores serem obrigados a dançar contribui para reforçar esta ideia. Na continuação da produção teatral pelos anos 60, vamos encontrar mais provas da centralidade da dança.

Como sabemos, três irmãos dançarinos, Francesca Batini, Lucrezia Batini e Bartolomeo Batini, chegaram a Portugal nos fins de 1759, e tornaram-se vedetas na capital, passando por várias casas de espetáculo. Foi Pietro Setaro quem trouxe os irmãos Batini, contratados em Cádiz. Começaram por atuar nas academias para as nações que se fizeram à Estrela. Em particular, Francesca Batini terá sido a mais apreciada, pois os empresários se sujeitaram a fazer-lhe contratos individuais, onde abundavam as benesses concedidas à italiana. Francesca Batini foi a principal dançarina do Condes entre 1763 e 1765.

A 16 de março de 1763, Agostinho da Silva contrata a dançarina Francesca Batini (ADL 17) para a época 63/64 (da Páscoa de 1763 ao Carnaval de 1764). A primeira condição é: «Que será obrigada ela, Francesca Batini, a dançar todo o referido tempo no teatro dele, Agostinho da Silva, cada vez que ele determinar e for uso no mesmo teatro, e não poderá dançar em outro algum teatro, por conveniência ou gratuitamente, dentro ou fora desta corte, durante o dito tempo. Outrossim será obrigada a vir a todos os ensaios quando for avisada por ele, Agostinho da Silva, em cujo teatro terá ela, Francesca Batini, o predicamento de primeira dançarina». Batini tem ainda a obrigação de se apresentar «a horas competentes, sem que dê detrimento ao público».

Porém, ao contrário dos cómicos, ela tem um ordenado fixo por mês, e que resultará superior ao daqueles. Francesca Batini recebe 76\$800 réis cada mês, que são pagos em duas prestações, e sempre adiantadas. Mas não é só: para além do ordenado, cabem-lhe várias regalias: tem direito a «um camarote junto à boca do teatro do andar do meio, com as duas chaves de serventia para o corredor e para o teatro», embora se comprometa a não alugá-lo a ninguém, e a pagar multa para o caso de contravir. Também «se obriga o mesmo Agostinho da Silva a dar por cada dança nova à dita Francesca Batini dois mil e quatrocentos para os pequenos vestuários, e outrossim mais um dia de benefício a arbítrio da mesma Francesca Batini». Portanto, ao invés das condições contratuais dos cómicos, a primeira dançarina tem os pequenos vestuários pagos por cada dança nova, e tem direito à receita de um dia de benefício.

O empresário compromete-se a «dar-lhe a casa pronta com todas as suas partes e iluminada à custa dele», isto é, a habitação é por conta da empresa, e bem assim o transporte, pois Agostinho da Silva paga-lhe «oitocentos réis para uma sege para ir dançar, e para os ensaios e dança quando para ele for avisada». A multa que Batini teria de pagar quando não cumprisse qualquer das condições seria de 20 mil réis.

Mais informações sobre dançarinos surgem indiretamente num contrato de arrendamento entre Agostinho da Silva e Sebastião António Pientzenauer para o Condes, a 28 de março de 1763 (ADL 18). Mediante este acordo, Agostinho da Silva trespasa o negócio da época 1763/1764 a Sebastião António Pientzenauer, músico da Casa Real, «trombeteiro mor de Sua Majestade», a 10 mil réis por cada dia de récita. Compromete-se este a cumprir as obrigações para com os cómicos, e muito especialmente para com as dançarinas. Caso falhasse, Agostinho da Silva reaveria o negócio. Por este trespasse, Agostinho da Silva descarta a responsabilidade de dirimir

os conflitos entre artistas, como se resolvesse fazer uma pausa na árdua tarefa de empresário, a troco de um rendimento fixo.

De facto, pelos termos em que é fixado, o contrato atribui alta probabilidade à ocorrência de desavenças internas:

Dado caso que, do dia desta escritura em diante, haja em tempo algum deste contrato alguma desordem em todos ou em parte dos ditos cómicos, por meio da qual se venha o mesmo teatro a deteriorar ou reduzir a termos de não haver nele representação, por nada será responsável ele, Agostinho da Silva, pois ele transfere no dito Sebastião António aquele direito somente mais ou menos vigoroso que tem nos ditos cómicos e dançarinos, por meio de seus ajustes, que acima tem declarado; e será obrigado ele, Sebastião António, a dar-lhe a providência conveniente (...). E só terá o espaço de oito dias para poder em cada incidente desta natureza buscar-lhe a dita providência, e dentro neles não pagará renda do teatro.

O trespasse tornou necessário passar a forma escrita o ajuste verbal que havia sido feito com alguns dançarinos: «tem ele, Agostinho da Silva, tomado sem escritura para dançarem no dito teatro: a Conthy, por três mil e duzentos cada dia; a Bartolomeu por outros três mil e duzentos; a Agostinho por dois mil réis; a Lucrécia por quatro mil réis; a Maria Joaquina por mil e duzentos». Em suma, cruzando as diversas fontes, Agostinho da Silva tinha na companhia da época 1763/1764 os seguintes dançarinos: Luís Laé, Francesco Fazzone, Francesca Batini, Pedro António Pereira, Desidério Ferreira de Araújo, José Conti, Bartolomeo Batini, Agostinho José, Lucrezia Batini, Maria Joaquina.

Do lado dos cómicos, também alguns entraram para a companhia sem escritura: «outrossim tem ele, Agostinho da Silva, ajustado mais pelo mesmo tempo o cómico Silvestre Vicente por três mil e duzentos cada dia de récita e um dia de benefício no ano com despesas pagas, quando ele o quiser, não sendo via ordinária de representação; mais o filho de José da Cunha por mil e seiscentos; mais o Josézinho por mil e duzentos, todos três sem escritura e regulados na conformidade dos mais cómicos».

Sendo assim, na época de 63/64, o Teatro da Rua dos Condes tinha os seguintes cómicos: José Félix da Costa, Pedro António Pereira, Desidério Ferreira de Araújo, José da Cunha, Francisco Xavier Vargo, Rodrigo César, João de Almeida, Silvestre Vicente, Honório Frutuoso da Cunha (filho de José da Cunha), Josézinho, António Jorge e Maria Joaquina (ao que se sabe, a única atriz).

Outros indivíduos do pessoal do teatro estariam sem contrato, pois se acautela no trespasse o pagamento deles: «Todo o mais dinheiro que se tirar será entregue a ele, Sebastião António, para pagar as mais pessoas do uso do mesmo teatro, que estão justas e não escrituradas». Há ainda uma revelação a propósito do guarda-roupa: «Poderá ele, Sebastião António, servir-se de todas as pinturas e vestidos e mais aparatos que há presentemente no dito teatro, para o uso dele, mas nada poderá desfigurar, e usará com moderação de dois vestidos ricos que aí há, por serem de bastante valor».

Finalmente, o trespasse a Pientzenauer determina os dias da semana em que haverá espetáculo: «De dia de Páscoa da Ressurreição até dia de Páscoa do Espírito Santo, será obrigado ele, Sebastião António, a fazer a dita representação todos os domingos, quartas e sextas-feiras de cada semana. Da Páscoa do Espírito Santo até quinze de outubro, será obrigado somente nos domingos e quartas-feiras. De quinze de outubro até dia de Entrudo, será obrigado todos os domingos, quartas e sextas-feiras». Para além destes dias, tinha licença para dar mais récitas, desde que pagasse as devidas contas.

## **6. Sociedade com Francisco Xavier Vargo**

A 20 de abril de 1763, Agostinho da Silva assegura, junto do representante do marquês do Louriçal, a continuidade do seu domínio sobre o terreno onde se encontra o teatro. No contrato de arrendamento (ADL 19), o marquês do Louriçal arrenda a Agostinho da Silva o chão onde se acha a casa da ópera no sítio do Tronco (exceto as benfeitorias, porque estas são próprias do rendeiro), a termo incerto, por 200 mil réis ao ano se houver ópera, 130 mil réis se houver proibição de Sua Majestade.

No ano seguinte, Agostinho da Silva decide associar-se a Francisco Xavier Vargo para a gestão da empresa. A 12 de janeiro de 1764, assinam o contrato de sociedade (ADL 20), que no entanto haveria de ser em pouco tempo distratado por nova sociedade, mas com os empresários do Teatro do Bairro Alto, como veremos adiante.

Nesta sociedade, Agostinho da Silva detinha o espaço, e Francisco Xavier Vargo comprometia-se com o trabalho da administração do teatro. De tal modo que Vargo se tornaria o «único empresário que verdadeiramente fica sendo do mesmo teatro», embora



nada pudesse fazer sem a autorização de Agostinho da Silva: «para a resolução de qualquer coisa que diga respeito à mesma sociedade e ao exercício do referido teatro, será sempre consultado ele, Agostinho da Silva Seixas, e sem a sua aprovação se não fará coisa alguma». Deduzidas as despesas, o proprietário arrecadaria dois terços do lucro e o ator/empresário apenas um terço. De igual modo, no caso de prejuízo, quando tivessem de abonar do próprio bolso as despesas, Agostinho da Silva suportaria dois terços e Francisco Xavier Vargo apenas um.

Mas, além disto, Vargo receberia o salário correspondente ao seu trabalho como ator, assim como o salário de sua filha menor, Maria Joaquina: «Francisco Xavier Vargo, além da dita terça parte dos lucros com que na forma referida deve sair por meio desta dita sociedade, sairá também com o salário ou prémio que durante ela vencer, como ator que é e fica sendo do dito teatro, e da mesma forma com os de sua filha Maria Joaquina, atriz e primeira dama que é e fica também sendo no mesmo teatro, porque a parte que a cada um dos referidos atores por este princípio pertence é livre e fica totalmente separada desta sociedade». A sociedade teria a duração de um ano, contando desde a Páscoa de 1764 até ao Carnaval de 1765.

A 22 de janeiro de 1764 assinam ainda uma declaração relativa àquele contrato (ADL 21), uma alteração à distribuição dos hipotéticos prejuízos. Assim, em vez de recair um terço sobre Vargo e dois terços sobre Silva, como ficara acordado a 12 de janeiro, Vargo terá apenas o prejuízo do seu salário, contando as perdas em cada dia de representação, e Silva ficará com o encargo das perdas. Acrescentam finalmente a instituição de um árbitro para decidir em caso de diferendo entre ambos: «outrossim declaram que, no caso em que entre eles, sócios, haja alguma dúvida, ou se não conformem ambos em um parecer a respeito de qualquer motivo pertencente à dita representação, se recorrerá a um louvado, em que eles ambos concordem, que nomeará no princípio do ano destinado; e àquela parte a que o mesmo louvado se inclinar prometem ambos eles, partes, estar por ela».

A 30 janeiro de 1764 (ADL 22), os sócios tratam de garantir a continuação de José da Cunha na companhia, bem como a de seu filho, Honório Frutuoso da Cunha, na época 1764/1765. Compromete-se o artista a exercer «toda a qualidade de representação que se oferecer e chegar à sua habilidade, cantando juntamente quando for preciso, na forma que até aqui tem praticado, e seu filho, todas as vezes que lhe for ordenado por ele, Francisco Xavier Vargo, como empresário que fica sendo do dito teatro». Ora, o que se

lê aqui é que, de facto, se cumpriu a hipótese de haver necessidade de cantar, tal como se previa no contrato anterior deste artista. Trezentos e quarenta mil réis (e mais um dia de benefício) é o que receberão por esse ano, os dois, sem saberem quantos espetáculos terão de fazer, pois isso era imprevisível, e estando impedidos de representar em qualquer outro teatro.

Segundo este documento, José da Cunha, ao terminar o seu anterior contrato com Agostinho da Silva, entendera-se com João Gomes Varela para ir trabalhar para o Bairro Alto. Agora Agostinho da Silva dispõe-se e obriga-se a suportar os custos de um processo judicial para recuperar o ator. Será por escassez de intérpretes? Será pela qualidade de José de Cunha? Ou será meramente por rivalidade com o Bairro Alto? Julgamos que este detalhe poderá estar relacionado com a futura sociedade de Condes e Bairro Alto.

Quanto ao repertório, as informações são escassas. O folheto da ópera de Metastasio *Ciro reconhecido*, datado de 1762, contém menção de se encontrar «exposta na língua portuguesa para se representar no excelente Teatro Cómico da Rua dos Condes». Segundo M. C. de Brito (1989: 80), esta versão portuguesa, que inclui 8 árias e 1 dueto, não era exatamente uma ópera. Terá sido interpretada pela companhia portuguesa.

O folheto de *A mais heroica virtude ou A virtuosa Pamela*, original de Carlo Goldoni, editado no ano seguinte, refere tratar-se de uma obra «composta no idioma italiano e traduzida ao gosto português, como por tantas vezes com geral aceitação se viu repetida no magnífico Teatro da Rua dos Condes desta cidade de Lisboa». A primeira licença de impressão data de 1762.

## **7. Sociedade com o Teatro do Bairro Alto (1764/1765)**

É a 25 de fevereiro de 1764 que se estabelece a única e efémera sociedade exclusiva do Teatro da Rua dos Condes com o Teatro do Bairro Alto, que era na altura o seu maior concorrente. Assinam a escritura (ADL 23) Agostinho da Silva, pelo Condes, e João Gomes Varela, João da Silva Barros e Francisco Luís, como empresários da casa de ópera do Bairro Alto, apenas para uma época, da Páscoa de 1764 ao Carnaval de 1765.

Cabe a Agostinho da Silva preparar o que for preciso, de base, para a representação de comédias no seu teatro: «Agostinho da Silva concorrerá com toda a despesa necessária para o seu teatro até nele pôr prontas todas aquelas obras cómicas que no decurso do dito ano nele se houverem de representar e com toda a perfeição que necessária for, tanto para as ditas obras como para as danças a elas pertencentes, e por tal modo que bem convide os curiosos, e pôr a renda da casa, consertos dela, decência, maneiio, e com toda a mais despesa que não seja diária». Responsabilidade idêntica têm os empresários do Bairro Alto relativa a esta casa.

Quanto às despesas diárias de cada espetáculo, a distribuição é mais complexa. Agostinho da Silva terá de suportar uma terça parte da perda, se a houver, na casa do Bairro Alto, assim como receberá uma terça parte dos lucros da mesma casa, se os houver. Mas João Gomes Varela e companheiros ficarão com metade da perda ou outra tanta parte dos lucros dos espetáculos que se fizerem na casa da Rua dos Condes.

Uma vantagem desta sociedade era o intercâmbio de artefactos necessários às representações, enriquecendo virtualmente cada espetáculo quer de um quer de outro teatro: «sendo necessário a qualquer dos teatros das ditas duas casas valer-se de alguma coisa que houver no outro, se lhe emprestará com toda a prontidão, e depois de servir, e não sendo necessário, será logo restituída à casa que a emprestar, fazendo a despesa do transporte por conta daquela que a pedir, ficando esta incluída na que não for diária, como dito fica».

Os empresários decidem manter duas companhias separadas, que se formariam do seguinte modo: «dos cómicos que há nesta cidade e dos que puderem alcançar-se se farão duas companhias, que hão de representar de sorte que fiquem ambos os teatros fornecidos igualmente, e a respeito dos ditos cómicos e dançarinos se não fará ajuste algum de preços sem concordarem ele, Agostinho da Silva, com eles, João Gomes Varela e seus companheiros, no que cada um deve vencer, excetuando Manuel José de Aguiar e seus filhos, que esses ficarão vencendo aquela quantia estipulada no seu contrato, de que ele, Agostinho da Silva, tem certa ciência». Um dos filhos de Manuel José de Aguiar era a célebre Luísa Todí. Excetua-se também um grupo de dançarinos que Varela mandara vir de Itália, os quais Agostinho da Silva aprova previamente e assente em pagar um terço da despesa deles. Apesar de os sócios pretenderem duas companhias, não estipulam que se associem rigidamente a cada um dos espaços.

Uma das cláusulas liga-nos ao que ficou dito acerca do contrato de janeiro com José da Cunha. É que esta sociedade serve também para pôr fim aos processos judiciais entre os empresários do Condes e do Bairro Alto: «eles, sócios, desde logo, por este mesmo instrumento, desistem de todas as causas e demandas que entre si e alguns cómicos até ao presente correrem a respeito das mesmas casas e contratos a elas pertencentes, seja pelo modo qual for, para que fiquem sem efeito algum, como se ajuizadas não fossem, pondo-se nelas desde já perpétuo silêncio».

Não pretendem qualquer exclusividade na distribuição dos dias de espetáculo, e admitem mesmo a concomitância. As restantes cláusulas deste contrato de sociedade dizem respeito à distribuição, ao controlo e à utilização de lugares livres ou oferecidos nos camarotes e nas plateias. Além disso, prescreve a obrigatoriedade de cada um dos sócios ser reconhecido como empresário na casa alheia, pelos dançarinos, pelos músicos, pelos cómicos e restante pessoal.

Um mês e meio depois, tempo que terá servido para negociações, surge então a concretização das duas companhias. A 10 de abril de 1764 (ADL 24), os sócios assinam um contrato de distribuição de cómicos, incluindo o salário de cada um, justificando a passagem a escrito por alegadas controvérsias levantadas acerca da sociedade. Sendo assim, a companhia que iria trabalhar na Rua dos Condes compunha-se de: Pedro António, que vencia por representar e cantar dois mil e quatrocentos réis em cada noite de espetáculo; Silvestre Vicente, pelo mesmo serviço, dois mil e quatrocentos réis; João de Sousa, mil e oitocentos réis; Desidério Ferreira, mil e seiscentos réis; José da Cunha, mil e oitocentos réis; Honório Frutuoso da Cunha, mil e seiscentos réis; António Manuel, mil e duzentos réis; Francisco Xavier Vargo, dois mil réis; João de Almeida, mil e oitocentos réis; Maria Joaquina, dois mil e quatrocentos réis; Luzia Teresa Rosa, dois mil réis.

A companhia do Bairro Alto compunha-se de: Cecília Rosa de Aguiar e seus irmãos e irmãs, que venciam cada ano quatrocentos mil réis e casas; Quitéria, mil e seiscentos réis por récita; Gertrudes, oitocentos réis; Teresa, mil e duzentos réis; Ana, oitocentos réis; José Félix, dois mil e quatrocentos réis; António Martins, mil e seiscentos réis; Rodrigo César, dois mil réis; António Jorge, mil e oitocentos réis; João Florêncio, mil e duzentos réis; António José de Paula, mil e duzentos réis; Lourenço António, mil e quatrocentos réis; Teófilo, novecentos e sessenta réis.

É evidente, desde logo, que o Bairro Alto tinha mais mulheres no elenco do que o Condes. Alguns dos que integravam a companhia do Bairro Alto já tinham passado pelo Condes, nomeadamente, José Félix, Rodrigo César, António Jorge, João Florêncio e Teófilo.

Para que um ator fosse representar à casa associada era preciso um prévio acordo de todos os sócios. Segundo esta atualização, ficaria sem efeito eventual contrato mais duradouro que algum destes atores tivesse assinado anteriormente, o que significa que, para todos os nomeados, a contratação era somente para um ano.

Os sócios estipulam, igualmente, a configuração dos convites: «dos camarotes que ficarem por alugar se não darão gratuitamente nos dois andares de cima de uma e outra casa, e que quanto aos lugares de plateia e varanda se fará um número de bilhetes para eles, sócios, os poderem repartir com quem lhe[s] parecer». Agostinho da Silva modifica o acordo que havia feito com Francisco Xavier Vargo. Ambos continuam a repartir os lucros e as perdas do modo que ficara estipulado (um terço para Vargo, dois terços para Silva), agora referentes aos dois teatros, mas Francisco Xavier Vargo perde o título de empresário e o cargo de administrador.

Quanto aos dançarinos, parece não ter havido uma estipulação concreta sobre a sua distribuição pelo Bairro Alto e pela Rua dos Condes. A sociedade não obistou, pelo menos, a que Agostinho da Silva fizesse as suas próprias aquisições. Assim, a 9 de outubro de 1764, Agostinho da Silva contrata de novo Francesca Batini (ADL 25), para começar de imediato a trabalhar no Teatro da Rua dos Condes, até ao Entrudo do ano seguinte. Neste tempo, «será obrigada ela, Batini, a dançar (...) no teatro dele, Agostinho da Silva, todas as vezes que for uso, e ele determinar, sendo também obrigada a vir a todos os ensaios para que for avisada em nome dele, Agostinho da Silva Seixas, e que se lhe dará e fará sempre bom o lugar de primeira dançarina, em todos os caracteres».

Sessenta e sete mil e duzentos réis era quanto Batini ganhava por mês, uma quantia muito superior à média do que ganhavam os cómicos. O valor era, no entanto, inferior ao da época anterior. Ao salário acresciam certas mordomias: um camarote junto à boca do tablado, no andar do meio; por cada dança nova, dois mil e quatrocentos réis para os pequenos vestuários; um dia de benefício a arbítrio dela; casa pronta e iluminada; pagamento adiantado; oitocentos réis para uma carruagem, que Batini utilizaria nos dias

de ensaio e nos de representação. A última concessão parece ser simultaneamente uma precaução contra os atrasos da artista.

A única referência ao Teatro do Bairro Alto é a cláusula que admite a possibilidade de Batini ter de ir dançar naquele teatro, se Agostinho da Silva assim o entender, mas apenas acompanhada dos seus colegas: «somente será obrigada a ir com a sua companhia, sem a qual nunca irá; exceto no caso em que, por algum incidente que não seja da parte dos empresários, se feche algum dos teatros, porque então será ela, Batini, obrigada naquele que lhe destinarem, com a companhia que os mesmos empresários quiserem». Em qualquer caso, nunca poderia ser-lhe retirado o posto de primeira dançarina.

Segundo as conhecidas Contas do Teatro do Bairro Alto, durante um tempo desta sociedade, a companhia do Condes foi representar ao Bairro Alto. As poucas referências do documento pertinentes para este trabalho são as seguintes (f. 8v):

Despesa

990\$083 Por que se pagou à Rua dos Condes, Agostinho da Silva

28\$482 Por mais ao dito da conta dos três meses primeiros

5\$350 Pelo gasto que se fez em um embargo na Rua dos Condes quando o caixa estava em Castela e morreu nesse tempo Agostinho da Silva se gastou

159\$130 Pela despesa para a comédia do *Lavrador honrado* e metade dos gastos nas duas danças quando veio a companhia para cima a da Rua dos Condes e representavam alternativa.

Regista-se, ainda, um valor de 113\$360 de lucro proveniente do Teatro da Rua dos Condes (cf. Martins, 2017: 74).

No que diz respeito aos dançarinos, terá havido um maior intercâmbio entre o Bairro Alto e a Rua dos Condes. Segundo José Sasportes (1970: 160), «De 1765-67, os bailarinos dos dois teatros foram os mesmos, e dançaram bailes inventados por Antonio Ribaltoni, Angelo Giacomazzi e Inocência Trabattoni».

## 8. Últimos dias de Agostinho da Silva

O eborense parecia não ter interesse em prosseguir aliado aos empresários do Bairro Alto, pois logo em novembro de 1764 tratou de constituir nova sociedade para gerir o Condes a partir da Quaresma de 1765 até ao Entrudo de 1766, ou seja, logo que terminasse o acordo com João Gomes Varela. O contrato de sociedade de Agostinho da Silva com José António Tedeschini (assina Giuseppe Antonio Borgietti Tedeschini) e Francisco Xavier Vargo foi assinado a 20 de novembro de 1764 (ADL 26), na Cotovia de Baixo, em casa deste último. Note-se que Tedeschini morava no pátio da Casa da Ópera do Bairro Alto.

Esta sociedade de um ano seria constituída com um capital de fundo reunindo quatro mil cruzados de cada um dos três sócios. A esse capital se iria juntando o rendimento proveniente das representações na Casa da Ópera da Rua dos Condes, e desse capital sairia o necessário para as despesas dos espetáculos. No final do ano, cada sócio receberia uma terça parte dos lucros, ou suportaria uma terça parte dos prejuízos, conforme o caso, depois de retirado o investimento inicial. Além disso, Agostinho da Silva ficaria com oito mil réis em cada noite de récita, «como renda da mesma casa de que é senhor; no que porém não fica incluído o botequim, nem a casa do coche, que estas ficam pertencendo e o seu rendimento *insolidum* a ele, Agostinho da Silva Seixas». Quanto a Francisco Xavier Vargo, tem direito a quinhentos mil réis (anuais) de salário, para ele, como ator, e para sua filha Maria Joaquina, atriz e primeira dama, assim como um dia de benefício para a filha, e o camarote da entrada da orquestra. A José Tedeschini cabem setecentos sequins pelo ordenado de suas duas filhas, Regina e Rosa Tedeschini, dançarinas, mais cento e quarenta e quatro mil réis de donativo para as mesmas, casas para morarem, contribuição para o vestuário de dois mil e quatrocentos réis a cada uma por cada dança nova, um dia de benefício para cada uma, e um camarote das chamadas forçuras, fronteiro ao de Maria Joaquina.

Agostinho da Silva contribui com a cedência do espaço e dos objetos que nele se encontram: «Agostinho da Silva Seixas fica por esta sociedade obrigado a dar o dito teatro com todo o cenário e vestuário que nele houver e lhe pertencer, para toda e qualquer representação e divertimento que nele se fizer, sendo-lhe tudo entregue no fim do dito ano no estado em que se achar». Mas, se se fizer vestuário ou cenário novo no decurso deste contrato, ficarão a pertencer aos três sócios. Os administradores da

sociedade são Vargo e Tedeschini, este no que toca às danças, aquele em tudo o mais. Agostinho da Silva dava sinais de cansaço dos trabalhos de administrar uma casa de espetáculos, e cedia essa tarefa aos sócios.

Quanto aos artistas, qualquer contratação teria de ser do agrado de todos os sócios. Neste documento, aprovam desde logo os ajustes que Tedeschini havia feito com dois dançarinos e dois cantores: «Tedeschini tem já ajustado fora deste reino várias partes para o mesmo teatro, como são João Tombo, de nação bolonhês, que atualmente se acha em Barcelona, pela quantia de quatrocentos e oitenta mil réis no dito ano; e Jacó Massi, também dançarino, pela quantia de cento setenta e cinco sequins [...], com obrigação mais de se lhe dar casa preparada nesta corte, para ambos assistirem em companhia durante o dito ano; e também a Torreani e sua mulher, cantarinos bufos, pela quantia de quatrocentos setenta e cinco sequins ditos, com a obrigação de lhe dar casa sem ornato algum no dito ano».

É provável que se refira a Luigi Torriani, que cantou em Barcelona em 1762-1764, nas óperas *L'astrologa*, *Temistocle*, *Le donne vendicate*, entre outras, e que depois permaneceu em Lisboa, cantando nos teatros régios. Manteve-se aberta a hipótese de o Condes receber outro casal de dançarinos, Cupini e sua mulher, caso o aviso enviado por Tedeschini para desfazer o acordo prévio não chegasse a tempo de suspender a viagem deles até Lisboa.

Este foi, provavelmente, o último contrato assinado por Agostinho da Silva para o Teatro da Rua dos Condes. A sociedade com o grupo gestor do Teatro do Bairro Alto durou de abril de 1764 a fevereiro de 1765. Mas Agostinho da Silva já não assistiu ao termo da sociedade. Faleceu a 21 de janeiro de 1765 na cidade de Lisboa.

Henrique José da Silva Quintanilha dará continuidade ao negócio teatral. Para isso, recebe procuração de sua mãe, assinada a 31 de janeiro de 1765, na Rua Direita das Portas de Santo Antão (perpendicular à Rua dos Condes), onde residia<sup>65</sup>. Maria das Neves Quintanilha outorga a seu filho Henrique plenos poderes para cobrar dívidas, fazer arrendamentos, ajustes, sociedades, transações etc. Uma das testemunhas desta escritura é Francisco Xavier Vargo, identificado como empresário do Teatro da Rua dos Condes.

---

<sup>65</sup> ANTT, 14.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 7, lv. 31, f. 65-65v.



Quase vinte anos passará Henrique José da Silva Quintanilha a administrar esta herança, por vezes à distância e tomando procurador. Depois de exercer o cargo de corregedor da comarca de Angra do Heroísmo, na Ilha Terceira, irá morrer em Lagos, em maio de 1784, para onde fora nomeado juiz.

Segundo Barbosa Machado (1747: 453)<sup>66</sup>, Henrique José da Silva Quintanilha «instruído nas letras humanas passou à Universidade de Coimbra, e nela frequentando o estudo do Direito Pontifício se formou nesta Faculdade a 19 de junho de 1744, na florente idade de 22 anos. O génio que teve para as ciências severas é igual para as amenas, cultivando desde os primeiros anos a poética com felicidade e agudeza». Com efeito, encontra-se registado no livro de matrículas na Faculdade de Cânones, presume-se que tenha entrado em 1739/1740. No livro de informações finais, no ano de 1743/1744, aparece na lista de formados em Cânones, com a informação de «Bom estudante» (a maior parte dos colegas é suficiente ou medíocre)<sup>67</sup>. Casou em 1748, na freguesia de S. José de Lisboa, com Arcângela Micaela Avondano (irmã de Pedro António Avondano), reforçando os laços da família com as artes. Foi nomeado cavaleiro da Ordem de Cristo.

Revelou, desde cedo, talentos literários. Colaborou em *Obséquios, aplausos métricos e triunfos com que foi recebido em Portugal o ex.mo e rev.mo sr. D. Fr. José Maria da Fonseca e Évora, bispo do Porto, recolhendo-se de Roma* (1742). Publicou em 1746 *Frágua de Vulcano: epitalâmio nas felicíssimas núpcias do senhor D. João António Domingos Bento da Costa com a senhora D. Teresa José de Noronha, filhos dos ilustríssimos e excelentíssimos condes de Soure e marqueses de Marialva*.

Os pormenores da faceta de dramaturgo de Henrique Quintanilha são escassamente conhecidos. A Biblioteca Pública de Évora é possuidora de um manuscrito anónimo<sup>68</sup> contendo “Reparos feitos a Henrique da Silva Quintanilha na tradução que fez da comédia de Regnard, intitulada *O legatário*, que se representou no Teatro da Rua dos Condes”. Os reparos incidem, primeiro, sobre a escolha do título – *O herdeiro* teria sido a opção de Quintanilha –, e, depois, sobre os desvios à moralidade que a linguagem contém.

---

<sup>66</sup> Barbosa Machado supõe ter Henrique José da Silva Quintanilha nascido em Lisboa. No entanto, como vimos atrás, Henrique foi batizado em Évora, paróquia da Sé, em março de 1723.

<sup>67</sup> AUC, Universidade de Coimbra, Livro de matrículas 1739-1740, vol. 57, IV-1ºD-1-4-10; Livro de informações finais 1743-1744, IV-1ºD-2-1-53.

<sup>68</sup> CIX/1-6, n.º 6. Poderá ser obra do impressor Francisco Luís Ameno (*Catalogo*, 1869: 618).

A maior novidade que emerge deste manuscrito é a observação: «Pelo que toca à dicção, admiro-me que, entre tantas traduções que nos tendes dado para esse teatro, ainda não víssemos uma no qual o português fosse puro e nobre!». «Tantas traduções» fez, pois, Henrique Quintanilha para o seu Teatro da Rua dos Condes, e talvez desde cedo. Difícil é, porém, decifrar este último recado do crítico: «Não falo por ora do original, tem muitos erros, tem sido muito criticado, e é o que bastava para vós não andares quebrando os ouvidos com a bondade desta comédia ao vosso pobre pai, para desvanecer a grande paixão ao Teatro do Bairro Alto».

## **9. A ópera italiana de novo em ascensão (1765-1768)**

Após a experiência com o Bairro Alto, o Teatro da Rua dos Condes inicia um novo período de emergência da ópera italiana, nomeadamente com o regresso de cantores transalpinos, que permitiram aos espectadores da Rua dos Condes voltar a ouvir Goldoni ou Metastasio na língua original.

José Tedeschini e Francisco Xavier Vargo, com a perda de Agostinho da Silva, decidiram recrutar outro sócio. Logo a 1 de fevereiro de 1765 assinam contrato de sociedade, igualmente de um ano, com Francisco Joaquim Jarchau, um negociante hamburguês, morador no Salitre (ADL 27). Pela profissão do novo sócio, é provável que os primeiros procurassem capital para a sociedade. Com efeito, a base de quatro mil cruzados mantém-se, só que metade dela seria suprida pelo novo sócio, formando os outros dois uma metade. Assim, Jarchau entraria com 800 mil réis, e Vargo e Tedeschini, juntos, com outros 800 mil réis. Claro que, dos lucros, metade seria para Jarchau, e a outra metade para os restantes – de igual modo se houvesse prejuízo.

Vargo conserva a administração de cómicos e de tudo o mais tocante ao teatro; e Tedeschini a administração dos dançarinos. Em qualquer caso, porém, seria preciso unanimidade nas decisões. No mesmo dia, tratam do arrendamento (ADL 28) do edifício com o novo responsável pela casa, Henrique José da Silva Quintanilha, que patenteia desde logo, por este meio, que pretende distanciar-se dos negócios teatrais, não assumindo mais do que a posse do local onde eles se desenrolam.

O arrendamento é feito por um ano – coincidindo com o acordo prévio dos empresários –, e contempla um formato peculiar de cálculo do valor. Os rendeiros pagariam «no preço de oito mil réis em dinheiro por cada um dia que houver representação no dito teatro, segurando-lhe eles, rendeiros, certos cento e vinte récitas, quer haja mais ou menos récitas». Na prática, quanto mais récitas produzissem maior percentagem de lucro poderiam obter – uma verdadeira economia de escala. Mas o total, 960 mil réis, era na verdade um preço elevado, representando um risco para os empresários, caso obtivessem fracas receitas na bilheteira, mesmo salvaguardados os casos de proibição régia, morte de príncipe, incêndio ou terramoto.

A senhoria, a viúva de Agostinho da Silva, pede um camarote na frente do andar de cima, mas apenas de três em três récitas. Não abdica, no entanto, do botequim, realçando que «fica pertencendo *insolidum* e o seu rendimento à dita senhoria, sem que outrem se intrometa na venda do que no mesmo botequim se possa fazer, nem em outra qualquer parte do mesmo teatro».

E assim, da Páscoa de 1765 em diante, o Teatro da Rua dos Condes foi palco de ópera<sup>69</sup>. Dos poucos títulos que se conhecem daqueles anos, provenientes de folhetos publicados, nota-se a proeminência dos libretos de Goldoni, e, portanto, do género cómico.

O *Hebdomadário lisbonense* (n.º 24) anuncia para 28 de julho de 1765, no Teatro da Rua dos Condes, a primeira representação do *dramma giocoso per musica Il mercato di Malmantile* (*O mercado de Malmantile*), com texto de Carlo Goldoni, música de Domenico Fischietti, bailes de invenção e direção de Angelo Giacomazzi. A responsabilidade do anúncio é dos próprios empresários, que procuravam chamar público à representação da ópera italiana *Il mercato di Malmantile*, «com partes novas e com música mui especial; e as danças serão executadas por nova ideia que fará uma admirável perspectiva, formando-se as pantominas por modo mui agradável», com a nota de que «a dita se continuará nos mais dias do mesmo Teatro enquanto receber a boa aceitação dos espectadores». Acrescentam que no teatro «se acharão as mesmas óperas impressas, e as quais as venderão tanto quem dá as chaves dos camarotes como os bilhetes da plateia e varanda, no idioma italiano como no nosso português».

---

<sup>69</sup> Nos teatros régios, o regresso da ópera italiana ocorrera dois anos antes: «Après le tremblement de terre, l'opéra ne reprend qu'avec le carnaval de 1763, à Salvaterra. C'est là, au palais de Queluz, et au théâtre da Ajuda, que l'opéra s'est maintenu jusqu'à la mort de Dom José en 1777» (Cranmer, 2005: 87). No Teatro do Bairro Alto, terão atuado cantores italianos logo em 1762 (Martins, 2017: 62).

O folheto bilingue contém uma dedicatória dos empresários ao duque de Cadaval: «É debaixo da proteção de vossa excelência que nós esperamos um êxito feliz do presente drama». E explicam: «O nome augusto de vossa excelência estampado na sua primeira folha lhe conciliará não só o respeito mas estimação geral». A alta nobreza continuava, pois, a exercer um fundamental papel de suporte ao teatro lírico na capital portuguesa. A família do Cadaval é, a julgar pelas dedicatórias, uma das principais agraciadoras da ópera italiana.

*La contadina in corte* (traduzido como *A aldeana em corte*), outro *dramma giocoso per musica*, foi publicado em 1765, e dedicado pelos empresários à condessa de Oeiras. O texto desta ópera foi atribuído a Goldoni, mas terá sido o abade Niccolò Tassi o verdadeiro libretista. A versão lisboeta teve bailes de invenção e direção de Angelo Giacomazzi e música de Giacomo Rust (1741-1786). Maria Joaquina interpretava Tancia. Uma vez que o folheto não é esclarecedor sobre a representação, torna-se relevante mencionar que a ópera foi apresentada pela primeira vez em Roma, no Carnaval daquele ano de 1765, com música de Antonio Sacchini.

Já o folheto da ópera cómica *Le contadine bizzarre* contém expressa indicação para se representar no outono de 1765. A edição bilingue traz o título em português *As aldeanas bizarras*, dedicada pelos empresários da Rua dos Condes às «ilustríssimas e excelentíssimas senhoras desta corte». Tinha libreto de Giuseppe Petrosellini (1727-1799?), música de Niccolò Piccinni (1728-1800), bailes de invenção e direção de Angelo Giacomazzi. A *prima assoluta* ocorrera dois anos antes, em Veneza, no Teatro San Samuele.

Em 1765 também se publicou, mas apenas em português, a comédia de Goldoni *A locandiera*, «ornada segundo o gosto dos cómicos teatros portugueses», com a indicação de que «se representou com grande aceitação no Teatro da Rua dos Condes». Não significa, necessariamente, que tenha sido representada naquele ano. O original surgiu em 1753, pelo que as aventuras da estalajadeira Mirandolina podem ter chegado ao Condes antes de 1765. Aldeãs, taberneiras, criadas, mulheres do povo pareciam, assim, ser o motivo favorito de riso do público de teatro de meados de Setecentos.

Embora sejam escassas as notícias de representações deste período, é possível afirmar a continuidade do funcionamento da casa e aventar a hipótese de uma atividade intensa.

Brito (1989: 103), baseado na consulta de documentos de despesa da Casa Real, afirma que a família real esteve no Teatro da Rua dos Condes nas seguintes datas:

1765 – 29 set., 8 e 26 dez.

1766 – 11 e 19 maio, 1 jun., 5 e 13 jul., 16, 21 e 30 nov., 8 e 28 dez.

1767 – 2, 9, 16, 23 e 30 ago., 6, 13, 20 e 27 set., 18 out., 27 dez.

1768 – 1 e 3 jan., 2 jun., 10, 17, 24 e 31 jul., 7 e 14 ago., 4, 11, 18, 25 e 29 set., 16 out., 6 nov., 28 dez.

1769 – 1 jan., 4 e 11 jun., 2, 16 e 30 jul., 13 e 20 ago., 3, 17 e 24 set., 18 out.

1770 – 3, 4, 5, 10, 14 e 17 jun., 22 e 29 jul., 5, 19 e 26 ago., 8, 16 e 29 set., 28 out.

1771 – 1 jan., 21 jul., 4, 11 e 18 ago., 1 set.

1772 – 31 maio, 18 jun., 2, 9, 16, 23 e 30 ago., 6, 20 e 27 set., 18 e 28 out., 8 nov., 21 dez.

1773 – 23 e 31 maio, 27 jun., 18 jul., 8, 15, 22 e 29 ago., 5, 12, 19 e 26 set.

No entanto, no “Resumo” da mesma documentação<sup>70</sup>, diz-se que Suas Majestades foram 17 vezes à ópera do Teatro da Rua dos Condes durante o ano de 1773. Podemos acrescentar as seguintes datas: 3 e 17 out., 7 nov., 26 dez.

1774 – outubro.

A ser assim, só pelos dias em que o rei ou sua família assistiram ao espetáculo, conclui-se que haverá ainda muita récita e/ou título por determinar. Além disso, verifica-se que, mesmo antes do período da Sociedade estabelecida por decreto em 1771, a família real era frequentadora assídua do Teatro da Rua dos Condes.

A continuidade da temporada lírica é assegurada por nova sociedade empresária, cujo contrato de associação é assinado muito antes de virar a época. A 23 de outubro de 1765, José Tedeschini, que transita da anterior, assina contrato (ADL 29) com dois sócios para as duas épocas decorrentes da Quaresma de 1766 ao Carnaval de 1768. Renova Francisco Joaquim Jarchau, e adiciona João Mateus Grampini, piemontês. A proporção é equilibrada, ocupando cada um uma terça parte na sociedade: «haverá uma caixa na qual se hão de meter de entrada seis mil cruzados em dinheiro, entrando ele, José António Borgietti Tedeschini, com oitocentos mil réis, ele, Francisco Joaquim

---

<sup>70</sup> ANTT, Casa Real, cx. 3096 e cx. 3097, n.º 17.

Jarchau, com outros oitocentos mil réis, e ele, João Mateus Grampini, com outros oitocentos mil réis».

Jarchau ficava incumbido de conservar os livros das contas, assim como de fazer os pagamentos das despesas diárias. Tedeschini tinha de reunir os artistas necessários, quer «cantarinos e dançarinos», quer músicos para a orquestra, e de mandar fazer o vestuário, quando fosse preciso novo, mediante comum acordo, quer para danças, quer para óperas. Além disso, Tedeschini teria de providenciar todas as «óperas em músicas» para compor os espetáculos; ou seja, era ele que escolhia, ou pelo menos buscava e rececionava o possível, do repertório de dramas/comédias para música disponíveis e em circulação pela Europa. Grampini dirigia todas as pessoas a trabalhar no teatro, e muito especialmente com «a obrigação de avisar a música, dançarinos e orquestra toda para os dias de óperas e ensaios».

Fizeram de imediato, a 24 de outubro de 1765, novo arrendamento do teatro, em acordo com Henrique José da Silva Quintanilha (ADL 30), para dois anos. Há diferenças significativas em relação ao anterior. O preço era de três mil cruzados por ano, ou seja, 1.200\$000 réis, uma quantia superior à que fora acordada para 1765, porque inclui mais benfeitorias, nomeadamente, o botequim e o camarote que costumava ser livre para a família de Agostinho da Silva. Daquele valor, 200\$000 eram destinados a pagar o foro<sup>71</sup> do chão ao marquês do Lourçal. O restante, tal como no contrato anterior, ficava consignado ao pagamento de dívidas que Agostinho da Silva deixara, uma ao Doutor Pedro Joaquim da Costa e outra ao Padre José António Marques.

Francisco Xavier Vargo participou aqui apenas como testemunha, ao lado de um outro funcionário do teatro, o apontador João Teixeira Pinto, que em breve assumirá funções de administração. É que Jarchau não cumpre as cláusulas deste contrato, e por isso não chega a integrar propriamente a sociedade.

Com efeito, a 30 de junho de 1766 (ADL 31), a sociedade empresária do Teatro da Rua dos Condes é modificada. Tedeschini e Grampini permanecem; sai Jarchau; entra o português João Teixeira Pinto. O novo sócio havia também exercido a função de ponto no Teatro do Bairro Alto (1762). Nesta altura, morava na Cotovia de Baixo, freguesia de S. José; mais tarde irá mudar-se para a Rua dos Condes.

---

<sup>71</sup> Foro ou enfiteuse é o contrato em que um proprietário transfere para outra pessoa o domínio útil de um imóvel (rústico ou urbano), pelo qual essa pessoa tem de pagar uma pensão anual determinada (o foro ou cânon).

O incumprimento por parte de Jarchau foi prematuro, mas resolveu-se entre os sócios de modo pacífico: «Francisco Joaquim Jarchau inteiramente faltou à entrada de dinheiro a tempo devido, como se obrigou, e por isso ficara excluído da dita sociedade, e eles, Tedeschini e Grampini, lhe aceitaram a sua excusa, ficando ambos correndo com tudo da dita casa». Pela nova formação da sociedade, João Teixeira Pinto simplesmente entra para o lugar de Jarchau, nas mesmas condições, tomando todos os direitos e deveres daquele sócio. Portanto, entra com 800 mil réis, tem direito a uma terça parte dos lucros, ou obrigação de suportar um terço das perdas, e cabia-lhe a parte contabilística e administrativa.

Em 1766, a temporada no Condes foi novamente de ópera. Os empresários contrataram, de facto, importante companhia de canto, músicos e bailarinos para produzir grandes espetáculos. Cantaram na época 1766/1767, no Condes, Giacomo Fiorini, Geltrude Falchini, Nicodemo Calcina (ou Calcini), Veronica Gherardi, Giuseppe Secchioni, Rosa Scannavini, Giovanni Battista Gherardi, Salvatore Caro-Bene (ou Carobene). Goldoni manteve-se entre os autores eleitos, agora ao lado de Giacomo Fiorini, que cantou e escreveu também para os teatros de Veneza, Antonio Palomba, libretista cómico originário de Nápoles, Niccolò Tassi, abade florentino.

Quanto aos cantores, Veronica Gherardi atuou em 1765 no Teatro del Falcone, de Génova, juntamente com Nicodemo Calcina, Giovanni Battista Gherardi e Salvatore Caro-Bene, nas óperas *Il dottore* e *La buona figliuola*. Rosa Scannavini esteve em Barcelona em 1763-1764, e Geltrude Falchini ali esteve em 1764-1765.

O esforço de publicar os textos das óperas, devido provavelmente a iniciativa dos empresários, permite-nos conhecer, hoje, pelo menos alguns dos *drammi giocosi per musica* que o palco do Condes acolheu. De Carlo Goldoni, com música de Baldassare Galuppi (Buranello), representou-se *La calamita dei cuori*. O folheto foi editado em italiano.

De Antonio Palomba, com música de Giuseppe Avossa, representou-se *Il ciarlone*, ou seja, *O falador*, cujo folheto surge também em italiano. Salvatore Caro-Bene e Nicodemo Calcina tinham antes cantado esta ópera, respetivamente, no ano de 1764 em Bolonha (Teatro Marsigli Rossi), e no ano de 1765 em Roma (Teatro Valle).

Já com mais pormenores saiu *L'olandese in Italia*, libreto de Niccolò Tassi, música de Giovanni Marco Rutini, seu conterrâneo. No folheto, em italiano, os empresários do

Teatro da Rua dos Condes dedicam a obra «a Sua Eccellenza il Signor Barone Reinier de Haesten, Ministro Plenipotenciario delli Stati Generali delle Provincie Unite alla Corte del Re di Portogallo». A dedicatória comprova a proteção às artes pelos diplomatas estrangeiros a residir na corte portuguesa. Saiu com a distribuição das personagens: Giacomo Fiorini – Guglielmo, Geltrude Falchini – Nannetta, Nicodemo Calcina – Sempronio, Veronica Gherardi – Bettina, Giuseppe Secchioni – Attilio, Rosa Scannavini – Lesbina, Giovanni Battista Gherardi – Petrillo.

Finalmente, ainda em 1766, saiu *Il proseguimento del ciarlone (Prosseguimento ou segunda parte d'O falador)*, dedicado por Giacomo Fiorini, autor do libreto e intérprete de Farfallone, à marquesa do Lourçal, D. Josefa de Noronha e Lorena Xavier: «*O falador*, composição dramática do senhor Antonio Palomba, napolitano, foi um dos jocosos em música que mereceu aplauso universal entre aqueles que no presente ano se representaram no teatro do ilustríssimo e excelentíssimo senhor marquês do Lourçal, digníssimo esposo de vossa excelência». A música era de Luigi Marescalchi Bolognese. A ópera subiu ao palco no outono daquele ano, com a seguinte distribuição: Giacomo Fiorini – Farfallone, Geltrude Falchini – Celestina, Nicodemo Calcina – Favonio, Veronica Gherardi – Giulia, Salvatore Caro-Bene – Luigi, Rosa Scannavini – Isabel, Giovanni Battista Gherardi – Checco.

A época cumpriu-se até ao Carnaval, uma vez que, em 24 de fevereiro de 1767, um anúncio no *Hebdomadário lisbonense* pelos empresários da Rua dos Condes e do Bairro Alto informa que, todos os dias, até 3 de março, haveria óperas e outros divertimentos em ambos os teatros (Brito, 1989: 86).

Os empresários João Mateus Grampini, José António Tedeschini e João Teixeira Pinto prosseguiram para a época 1767/1768 com ópera, recuperando Metastasio e conservando Goldoni. Contudo, são conhecidos folhetos apenas de 1768. O *dramma serio per musica Artaserse*, de Pietro Metastasio, foi publicado com a indicação de ser representado no Carnaval, e dedicado à marquesa do Lourçal por Giuseppe Scolari (1720?-1774), o compositor da música. Nesta dedicatória, Giuseppe Scolari escreve: «Spero, adunque, che V. Ec., come versatissima nella musica, e come portata a proteggere i professori di quella, non lascerà di avere in grado, e di accettare questa, qualunque siasi, umilissima offerta, che ossequiosamente Le faccio, mentre io non ometterò diligenza alcuna, onde meritarmi la continuazione della grazia e padrocinio dell'Ecc. V.». Trata-se de uma dedicatória particular, que agradece a proteção da



marquesa aos professores de música, elogiando ao mesmo tempo a destreza dela nesta arte.

No mesmo folheto vem mencionado como diretor musical Gonçalo Auzier Romero, que, como vimos, já tinha tentado entrar na gestão do Condes alguns anos antes. Possivelmente, enquanto músico, manteve-se ligado ao teatro, e finalmente chegou à regência da orquestra.

Um folheto não datado, em italiano, do *dramma giocoso per musica L'arcifanfano*, de Carlo Goldoni, contém a indicação «da rappresentarsi nel Teatro di Rua dos Condes». É dedicado pelo mesmo Giuseppe Scolari ao maestro David Perez, então ao serviço de Sua Majestade de Portugal. A datação em 1768 é baseada em Claudio Sartori (1990), que cita Sonneck (1914). A música de Giuseppe Scolari foi ouvida em diversos teatros líricos por toda a Europa, pois, como escreve P. Weiss, «He appears to have led the life of a travelling opera composer, with no fixed appointment» (Sadie, 1992: 272). Nasceu em Vicenza, e terá iniciado a carreira de compositor em Veneza, viajando depois por Itália, Espanha, Alemanha e outros países. Em Portugal, colaborou também com o Teatro do Bairro Alto.

## **10. Empresa de João Teixeira Pinto**

No final da época de 1767/1768, um acontecimento externo viria trazer mudanças no planeamento das sessões a oferecer ao público. A 5 de abril de 1768, é instituída a Real Mesa Censória, um organismo que, entre diversas atribuições, será responsável pela análise das obras para teatro, sejam para representar sejam para publicar, e consequente aprovação, aconselhamento ou rejeição. Sem autorização da Real Mesa Censória, não era permitido levar qualquer peça ao palco ou ao prelo. Até este momento, a censura encontrava-se repartida por três instituições, o Desembargo do Paço, o Ordinário e o Tribunal do Santo Ofício.

Em 1768, representa-se no Teatro do Bairro Alto o *Tartufo*, de Molière, traduzido pelo capitão Manuel de Sousa. Ter-se-ão representado no mesmo local e na mesma época outras comédias de Molière, com beneplácito da Real Mesa Censória. O dramaturgo

francês entrou também nesta altura na Rua dos Condes, pois em 1769 foi publicada a comédia *O casamento por força*, traduzida por António Duarte Serpa, com a indicação «para se representar no Teatro da Rua dos Condes», com licença da Real Mesa Censória.

Na época 1768/1769, terá continuado João Teixeira Pinto com a empresa, segundo as indicações do livro do arruamento de 1769 da décima da cidade, Rua dos Condes, freguesia de São José (AHTC): «casas dos herdeiros de Agostinho da Silva foreiras ao marquês de Louriçal em 200\$000 – as ditas casas se acham arrendadas a João Teixeira por seiscentos mil réis». O mesmo livro insere nesta entrada os maneios de diversos artistas, que se presume afetos ao teatro administrado por João Teixeira Pinto. São eles: Giuseppe Trebbi, cantor (em 1770/71 irá para o Bairro Alto), Geltrude Falchini, cantora, Angiola Brusa, cantora (em 1770/71 irá para o Bairro Alto), Gaetano Scovelli, tenor (vindo de Modena, passará mais tarde a cantar em Espanha, Inglaterra, e novamente Itália), Giuseppe Secchioni, cantor, Nicodemo Calcina, cantor, os dançarinos Paolo Cavazza, Caterina Verga, Angela Zucchelli, Ranieri Pozzini, Gianbattista Flambó, Giovanni Ferraresi e Jerónimo Togniola. Este último poderá ser o libretista Girolamo Tonioli, que escreve para o Bairro Alto o texto de *Il beigleirbei di Caramania* (1771), o drama sacro *Il voto di Jefte* (1771), com música de Pedro António Avondano, alguns libretos na Rua dos Condes, e aparece mais tarde nos teatros de Londres.

No entanto, na mesma coleção, o livro do lançamento da décima das propriedades de 1769 regista uma quebra na empresa de João Teixeira Pinto, que terá tido dificuldades em sustentar o empreendimento operático. Aliás, segundo o registo da décima, não pagou sequer a renda aos herdeiros de Agostinho da Silva: «Não se cobrou esta adição por falir a empresa da casa da ópera e não pagou o rendimento da mesma ao senhorio».

Não obstante, no ano seguinte, segundo o livro do lançamento da décima para 1770, as casas continuam arrendadas a João Teixeira Pinto «por oitocentos mil réis, a quem serve de teatro». Porém, no correspondente livro do lançamento da décima dos prédios, foi colocada a seguinte nota em margem: «Não se cobrou esta adição por não receber a herança de Agostinho da Silva o rendimento por falir e se ausentar o empresário que as havia arrendado». Parece claro, por conseguinte, o constante afogo do empresário na gestão da casa.

Estando a funcionar os teatros do Bairro Alto e da Graça, não faltaria concorrência ao da Rua dos Condes. Inicialmente, João Teixeira Pinto reuniu uma importante companhia de artistas italianos. Em 1768/1769, incluía os cantores Giuseppe Trebbi, Geltrude Falchini, Angiola Brusa, Gaetano Scovelli, Anna Sestini, Giovanna Sestini; os dançarinos Paolo Cavazza, Caterina Verga, Angela Zucchelli, Luigi Antonio, Francesca e Giovanni Battista Falchini, Ranieri Pozzini, Rubbini, Regina Tedeschini, Rosa Tedeschini, sendo o primeiro o coreógrafo. Os compositores David Perez e Giuseppe Scolari trabalharam nesta época para o Condes. O cenógrafo era Simão Caetano Nunes; e o guarda-roupa estava a cargo de Paolino Solenghi e José António.

Giovanna Sestini, soprano com origem em Florença, embora cante drama sério em Lisboa, passará a cantar ópera cómica no King's Theatre de Londres, alcançando notoriedade. Casa em Lisboa com José Cristiano Stockler, que na capital inglesa se torna comerciante de vinho do porto. A irmã, Anna Sestini, teve uma carreira mais discreta. Giuseppe Trebbi e Angiola Brusa vinham do Teatro Pubblico de Reggio Emilia, onde cantaram *Il mercato di Malmantile* e *La donna stravagante*. Depois de uma passagem por Madrid, Giuseppe Trebbi regressa a Portugal, em 1771, e parte definitivamente para Londres, em 1775.

De 1770 apenas se conhece a referência à representação de *Assembleia ou partida*, uma peça de Pedro António Correia Garção (1958: L). Em contrapartida, em 1770/1771, atua no Condes uma companhia italiana de declamação. Vejamos primeiro o contrato de arrendamento que João Teixeira Pinto faz com os proprietários, representados pelo cunhado de Henrique Quintanilha, Jácome Filipe Bricio. A escritura de arrendamento é lavrada a 23 de março de 1770 (ADL 32). Estava também presente José Palmer Maynard, negociante, morador em Alcácer do Sal, como herdeiro, por cabeça de sua mulher, D. Felícia de Seixas Quintanilha, irmã de Henrique, entretanto falecida. O contrato é para dois anos, desde a Páscoa de 1770 até ao Entrudo de 1772, pelo preço de três mil cruzados em cada ano, que incluem duzentos mil réis de foro ao marquês do Lourical, continuando a englobar não só a Casa da Ópera como também «as casas místicas a ela, botequim e camarote que a casa dava aos ditos senhores». Significa, então, que os Quintanilha continuavam a abdicar do camarote exclusivo que Agostinho da Silva nunca dispensava. Não abdicam, porém, do inventário do vestuário e cenário que pertence à casa, acumulado ao longo dos anos, para que, no final do contrato, fosse entregue intacto aos proprietários.

## 11. *Commedia dell'arte* na Rua dos Condes

No final do ano, João Teixeira Pinto trespassa o mesmo arrendamento a Bruno José do Vale e Companhia, empresários do Teatro do Bairro Alto, que, a partir de 1 de janeiro de 1771 (ADL 33)<sup>72</sup>, passam a gerir também o Teatro da Rua dos Condes. O primeiro tem a preocupação de transferir os contratos dos dançarinos: «ele, cedente, cede a eles, Bruno José do Vale e Companhia, desde o dito dia primeiro de janeiro do ano próximo futuro de setenta e um, as escrituras de todos os bailarinos que presentemente tem, obrigando-se ele, cessionário, a cumpri-las até o último dia nelas estipuladas, com declaração, porém, que a escritura da bailarina Caterina Verga, uma *serata* que nela se contém, ele, cessionário, se não obriga a cumprir, e todas as dúvidas que nisto ocorrer fará por conta dele, cedente». Quanto aos atores, a cláusula declara, um tanto elusiva: «Que cumprirá juntamente ele, cessionário, o ajuste dos cómicos, pelo apontamento que lhe foi mostrado».

João Teixeira Pinto pretende manter ainda a preferência, no caso de os cessionários decidirem eles também trespassar o negócio. No ato jurídico, estava presente o Doutor Guilherme Batista Garvo, juiz do crime dos bairros da Mouraria e Andaluz, como inspetor da Casa da Ópera da Rua dos Condes.

Bruno José do Vale, batizado em 14 de outubro de 1734, era casado com a filha de João da Silva Barros, antigo empresário do Bairro Alto. A principal ocupação de Bruno José do Vale era, no entanto, a pintura. Executou telas para a Sala dos Embaixadores do Palácio de Queluz, em 1762 (França, 1987: 290). Morre a 10 de outubro de 1778, «de um acidente». O assento de óbito menciona que morava com a esposa, Joana Inácia Teodora de S. Félix, na Casa da Ópera da Rua dos Condes.

A história começara em julho de 1770, quando João Gomes Varela cede a Bruno José do Vale e Matias Ferreira da Silva a empresa do Teatro do Bairro Alto (Martins, 2017: 101). Em outubro, Bruno José do Vale arrenda o Teatro da Graça, pelo que apenas lhe faltava o Condes para completar o monopólio. Em dezembro, Matias Ferreira da Silva

---

<sup>72</sup> O trespasse foi assinado a 29 de dezembro de 1770.

trespassa a sua parte do negócio do Bairro Alto a Manuel Bonifácio dos Reis. As linhas da empresa de Bruno José do Vale são cosidas num outro contrato (ADL 34), assinado a 31 de dezembro de 1770, estabelecendo sociedade com Manuel Bonifácio dos Reis, ficando ambos a controlar os três principais teatros públicos da capital. O documento identifica Manuel Bonifácio dos Reis como homem de negócios, morador no Poço do Bem Formoso. No final, Bruno José do Vale fica com três quintos do capital, e Manuel Bonifácio dos Reis com dois quintos.

Na época de 1770/1771, João Teixeira Pinto atuou como empresário do Condes desde a Páscoa de 1770 até ao final do ano. No resto da época, de que apenas sobravam algumas semanas até ao Carnaval de 1771, foram empresários Bruno José do Vale e Manuel Bonifácio dos Reis. Estes últimos deram seguimento ao negócio com uma nova companhia italiana, mas desta vez de declamação, vinda de propósito a Lisboa. Talvez seja a estes artistas que se refere João Teixeira Pinto quando trespassa o arrendamento a Bruno José do Vale. É que, apesar de haver notícias certas da apresentação só em 1771, a companhia terá partido de Itália ainda em 1770.

Esteve no Teatro da Rua dos Condes, com efeito, a companhia de *commedia dell'arte* de Onofrio Paganini (Bartoli, 1781). Da companhia faziam parte e estiveram em Portugal: Onofrio Paganini (desempenhava preferencialmente papéis de *innamorato* e *secondo zanni*), Rosa Brambilla (a *prima donna*), Maddalena Corticelli (*servetta*), Anna Corona Paganini e sua mãe, Chiara, Francesco Paganini (máscaras de *innamorato* e de *brighella*, *primo zanni*), Cristoforo Merli (*innamorato*). Francesco Paganini, filho de Onofrio, e Anna Corona casaram em Lisboa, nesta altura.

Segundo Maria João Almeida (2007: 251),

Por curiosa coincidência, a companhia Paganini substituíra a de Sacchi no Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, em 1753, quando esta fizera então a mesma viagem para se pôr ao serviço da coroa portuguesa. Na hierarquia das “truppe” lombardas, entrava a de Paganini, àquela época, na categoria das “compagnie girovaghe primarie”, pelo que durante o tempo de permanência no Teatro Grimani ascendeu, provisoriamente, ao estatuto de “compagnia stanziata” da mais cobiçada praça teatral italiana, na perspetiva dos profissionais do meio. Mas regressado Sacchi, vindo de Portugal, a companhia de Paganini, de valor menor se comparada com a do mais famoso Truffaldino italiano, terá ficado sem oportunidade de trabalho, visto que saiu da laguna para nunca mais lá voltar. A partir do final dos anos 60, iniciava a fase de decadência em razão da perda de alguns dos seus melhores cómicos (como, por exemplo, a “prima donna” Rosa Brunelli), que levaram com eles muita da popularidade de que a formação usufruía em outros tempos.

As referências a espetáculos desta companhia provêm sobretudo de cartas de Sulpice Gaubier de Barrault, oficial francês, ao conde de Oeiras, D. Henrique, reportando algumas peripécias de bastidores. Na missiva de 4 de fevereiro de 1771, o remetente conta: «Sábado à noite fui à comédia italiana para ver representar o arlequim, ao marido da primeira amorosa, que tentou este emprego numa peça intitulada *Arlecchino ladrone di casa*. Não o achei nada mau; há mesmo cenas que ele interpretou mais que sofrivelmente. Há naturalidade e ingenuidade, não é nada um arlequim ligeiro: é um arlequim pacóvio. Estou aborrecido que se não tenha encarregado mais cedo deste emprego. Teria conseguido certamente para os seus camaradas mais dinheiro e para nós mais prazer» (cit. por Carreira, 1988: 453).

A 7 do mesmo mês e ano conta uma visita ao Bairro Alto, onde viu a burleta *Il beigleirbei di Caramania*. Nesta ópera bufa, com música do maestro Scolari, cantavam Luísa Todi, Maria Joaquina, Trebbi, Calcina, Cecília Rosa de Aguiar, alguns destes transferidos do palco da Rua dos Condes.

Em carta de 9 de fevereiro de 1771, Sulpice Gaubier de Barrault conta ao conde de Oeiras: «Estivemos ontem todos na Rua dos Condes, e o arlequim continuou a ser aceitável na comédia italiana *La maga*». Na mesma carta, refere o Teatro da Graça: «Todos os ministros e damas vão esta noite ao Teatro da Graça ver *Alecrim e manjerona* e um fandango dançado pela Joana, que, segundo dizem, é melhor do que Pepa» (cit. por Carreira, 1988: 460).

Em carta de 11 de fevereiro de 1771 (cit. por Carreira, 1988: 462), o remetente narra um escândalo de Rosa Campora, bailarina do Condes, nos bastidores da comédia italiana:

Na sexta-feira à noite, a Rosa Campora, bailarina de terceira ordem da Rua dos Condes, deu-nos uma cena de fúria nos bastidores da comédia italiana. Marana, a quem Bruno [José do Vale] pedira que compusesse um *pas de quatre* novo para dar novo calor a este teatro nestes últimos dias de Carnaval, escolheu para o executar, por um lado, a Guadagnini, que está sob a proteção de Israel, e o bailarino Bachini, e por outro lado a Rosa Campora, que tem um interesse clandestino na Fábrica Real de Faiança, à qual se deu por parceiro o novo arlequim, chamado Brambilla, marido da primeira atriz. Este último, antes de ser comediante, marido de comediante e bailarino, era cabeleireiro, e por consequência penteou e frisou algumas vezes a Campora em Itália; mesmo aqui não achou que diminuísse em nada a dignidade do teatro exercendo o seu primeiro talento em favor de duas ou três senhoras distintas que o mandaram chamar, porque ele penteia muito bem. Mas a nossa ninfa subalterna, apesar de ninguém ter visto como crime que continuasse a exercer por cá, desde que aqui chegou, a profissão primitiva pela qual

começou em Itália e a que só mais tarde juntou a de bailarina, considerou-se escandalizada com o facto de a quererem emparelhar com um homem que, dizia ela, tinha sido seu criado; e, por melhores razões que se lhe tenha tentado dar, recusou-se completamente a prestar-se a tal. O chefe suserano do estabelecimento cómico veio, por consequência, na sexta-feira à noite, interpelar a seguidora de Terpsicore para que esta lhe desse uma resposta definitiva: mas tudo o que ele lhe disse de mais razoável para vencer a profunda teimosia dela não teve outro sucesso que não fosse o de a enfurecer, e, exibindo a eloquência das peixeiras do mercado e todas as graças de uma harpia, jurou que nunca a fariam dançar com semelhante homem; que a podiam mandar enforcar, “mas nunca”, dizia ela, agarrando nas pernas, uma após a outra, “me hão de obrigar a fazer com estas pernas o que eu não quizer”. Bruno respondeu-lhe que, visto que ela não queria cumprir o seu dever, não se poderia queixar se lhe acontecesse alguma desgraça. Pouco depois, envolvido já o ministro, novo desespero da fazedora de *entrechats*, que ameaça despedir-se nesse mesmo momento: Bruno não se faz de rogado, aceita-a, e de ambas as partes se mandam vir em voz alta testemunhas, tanto da oferta como da aceitação. Eu queria reconciliar esta questão, mas Bruno, pegando-me na mão e puxando-me um pouco à distância, diz-me: “Por amor de Deus, senhor, deixai seguir as coisas como elas estão. É o que de mais feliz me podia ter acontecido. Esta rapariga tem um contrato até ao próximo mês de maio, com uma cláusula de ser paga durante a Quaresma como se estivesse a dançar; eu tomei o compromisso, ao pegar neste teatro, de honrar todos os contratos, mas não a quero para o próximo ano, de forma que, se for ela própria a despedir-se neste momento, são trinta ou quarenta moedas de ouro que ganho, e é uma criatura que não quero para nada de quem me vejo livre”. Não pude impedir-me de rir da sua habilidade para aproveitar a ocasião. Mandei-o informar o ministro de tudo o que se passava; o ministro achou, como eu, que ele tinha razão. Logo em seguida, Bruno mandou buscar a casa o dinheiro para lhe pagar imediatamente. Tudo isto se tinha passado durante o primeiro bailado. No intervalo entre o primeiro e o segundo, o homem das faianças veio ter comigo ao meu camarote para me anunciar que a menina Rosa Campora tinha desaparecido e que aparentemente tinha fugido para não participar no segundo bailado; respondi-lhe que nesse caso ela poderia mesmo ir para ao Limoeiro, visto que certamente o ministro, que era o nosso judicioso Garvo, não admitiria semelhante insolência; o meu homem saiu logo do camarote, assustado, e pouco depois aparecia a sua Dulcineia, que dançou no segundo bailado. No final da ópera, Bruno mandou-lhe entregar no camarim a conta do que lhe era devido, por escrito, e o dinheiro a que ela tinha direito relativamente ao período da sua direcção, o que ascendia a 28.000 réis, dando ordem ao seu amanuense de não lhe entregar o dinheiro senão depois de ela ter redigido um recibo de despedimento. Mandou-lhe dizer ao mesmo tempo que, no que respeitava aos cerca de 100.000 réis que lhe eram devidos pela direcção anterior, lhe daria no dia seguinte um mandato sobre o ministro para que este lhos mandasse pagar dos fundos de que dispunha para liquidação das dívidas; mas ela não quis aceitar nem a conta nem o dinheiro, dizendo que queria examinar tudo isto em sua casa. As coisas ficaram neste estado: no sábado ela não dançou e foi em grande estilo à Ópera do Bairro Alto. Ontem, domingo, também não apareceu, de maneira que me parecia que era um assunto encerrado.

Quanto às comédias, Maria João Almeida (2007: 253) considera que apontam para uma «programação preenchida predominantemente, supomos, por *commedie a soggetto*. Com efeito, os títulos das duas comédias referenciadas por Barrault, *Arlecchino ladrone di casa* e *La maga*, evocam velhos *scenari*».

Para além disso, as escassas menções de repertório para 1771 indicam novamente Goldoni e Molière como os autores preferidos, valorizando-se, sem dúvida, a comédia, num ambiente propício aos variadíssimos entremezes de cordel publicados neste século, na maior parte sem indicação de representação, mas sabemos que alguns, pelo menos, terão preenchido esse propósito.

Nesse ano, foi proibida a impressão do texto, em 12 de dezembro, de *O dissoluto*, isto é, o *D. Juan*, de Molière, contendo o processo da Real Mesa Censória a nota de que a comédia foi representada no Teatro da Rua dos Condes. À Mesa chegou pedido de licença, em setembro de 1771, de representação da comédia de Goldoni *A família do antiquário*, mas não se sabe se foi concedida.

Finalmente, «Num requerimento à Real Mesa Censória, datado de 19 de setembro de 1774, António Pinto de Carvalho, para obter licença para a representação de *O amante militar* no Teatro do Corpo da Guarda, diz ter a comédia já sido representada no Teatro da Rua dos Condes, com licença emitida pelos censores a 28 de novembro de 1771» (Almeida, 2007: 276). E há um outro requerimento dos «diretores do Teatro da Rua dos Condes» para obtenção de licença de representação de uma comédia naquele local, com despacho para o censor, a 7 de outubro de 1771. Pode tratar-se de *O galã desvanecido*, que foi proibida em 14 de outubro do mesmo ano, conforme o registo no livro da Real Mesa Censória<sup>73</sup>.

Depois de terminada a época no Carnaval de 1771, o edifício foi objeto de vistoria por ordem régia, da qual resultou a imposição de obras, sem as quais não se poderia reabrir o teatro. Este poderá ser um dos principais argumentos para sustentar a tese de que o teatro não foi destruído pelo terramoto, pelo menos não na totalidade. A informação provém do contrato para obras, assinado a 28 de abril de 1771 nas notas do tabelião José Martiniano Rodrigues de França (ADL 35), entre o procurador de Henrique José da Silva Quintanilha, Jácome Filipe Bricio, e o mestre de obras Manuel do Rego Pereira.

O resultado da vistoria vem descrito na escritura: «por ele, Jácome Filipe Bricio, foi dito a mim, tabelião, perante as testemunhas ao diante nomeadas, que pela vistoria que por ordem de Sua Majestade se fez no Teatro e Casa da Ópera da Rua dos Condes desta cidade, em doze de março deste corrente ano, com assistência do sargento-mor engenheiro José Monteiro de Carvalho, que a seu cargo tem o cuidado das obras e

---

<sup>73</sup> ANTT, Real Mesa Censória, lv. 4, f. 300v (HTPonline).



reedificação da cidade, se determinou que a parede do lado esquerdo da mesma casa e que cai para o quintal dela, por se achar muito inclinada para a parte de fora, fosse demolida e se reedificasse de novo, pondo-a a prumo e em seu lugar, como também os camarotes daquela parte, que alcançaram a distância da mesma parede, por se acharem tortos e por pendendo com ela para a parte do dito quintal pela banda posterior».

E acrescenta que a ordem foi que «sem se achar feita a dita obra em forma que a dita casa e teatro se achasse seguro e sem perigo se não pudesse abrir nem nele representar da Páscoa do presente ano em diante». Por outro lado, o empresário Bruno José do Vale tinha ele próprio projetos de intervenção no interior: «E porque na mesma casa havia também precisão de se espeçar e soalhar de novo o teatro ou aquela parte dele em que se representa e dança, cuja obra requeria o empresário, que atualmente era Bruno José do Vale». Tinha, portanto, a intenção de renovar o tablado. As obras concretizaram-se, como poderemos verificar mais à frente, através de recibos relativos aos trabalhos.

Em suma, assim o procurador se acerta com o mestre de obras, que seria pago diretamente pelo empresário com as prestações da renda: «querendo obviar o maior dano que se lhe seguia na demora desta obra, se contratou com o dito Manuel do Rego Pereira em lhe fazer a dita obra, assim pelo que pertence ao conserto do teatro como da dita parede e camarotes e o mais que fosse preciso para segurança deles, na forma que entre si haviam ambos conferido, pondo ele, mestre, todos os materiais e aviamentos, assim do seu ofício de carpinteiro como de pedreiro, que necessários forem até final conclusão da dita obra, e que a importância de toda esta despesa, junta com as dos jornais e de tudo o mais que for preciso, haverá ele, dito mestre, pela renda e aluguer que paga da mesma casa o empresário atual que a traz de renda, ou por qualquer outro que pelo tempo adiante haja de vir a ser e a dita casa traga arrendada». Assim, retirando os 200 mil réis de foro que se haviam de pagar ao marquês do Louriçal, o mestre de obras receberia 1 conto de réis por ano, até ficar saldada a dívida.

Em vista do requerimento de setembro de 1771 contendo pedido de licença de representação, deduz-se que nesta altura já estariam concluídas as obras. O teatro estava pronto para receber eminentes cantores numa época dourada, elevado ao ponto mais alto da hierarquia dos teatros públicos de Lisboa.

## **12. Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte (1771)**

A Régia Tipografia Silviana publica em 1771 os fundamentos da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, junto com o alvará de confirmação, dado no Palácio de Nossa Senhora da Ajuda a 17 de julho de 1771, com assinaturas do rei e do marquês de Pombal. A iniciativa conjunta da classe negociante e dos poderes políticos constitui a expressão maior, em todo o século XVIII português, da importância concedida ao teatro na sociedade. Resulta, em parte, da constatação do crescimento e da complexificação do fenómeno teatral na cidade de Lisboa, e, por outro lado, emerge como tentativa de resolução do problema da instabilidade financeira inerente aos empreendimentos teatrais. Acima de tudo, traduz o reconhecimento pelo poder régio e local da necessidade de proporcionar aos habitantes e visitantes de Lisboa um divertimento constante, divertimento este que é também, na perspetiva dos criadores da Sociedade, um meio educativo.

Maria João Almeida (2007: 221-222), no seu estudo sobre o teatro em Portugal no século XVIII, sublinha a influência do modelo italiano na constituição deste organismo:

A “Sociedade” portuguesa vai buscar a sua matriz a Itália, onde, no decurso do século XVIII, a gestão de muitos teatros de ópera esteve a cargo das chamadas “Società di cavalieri” ou de “cittadini”. O exemplo italiano pode ter sido observado *in loco* e importada a sua conceção geral pelo então futuro acionista da “Sociedade” de 1771, Anselmo José da Cruz, que aprendeu o ofício do comércio em Génova.

A Sociedade é, assim, uma forma de organização centralizada dos principais teatros públicos de Lisboa, aplicando-se, nomeadamente, ao Teatro da Rua dos Condes, ao Teatro do Bairro Alto e ao Teatro da Graça. Significa, portanto, que, nos anos que durou a Sociedade, o Teatro da Rua dos Condes viu o seu funcionamento submetido aos ditames regulamentares e aos diretores da Sociedade, o que ocorreu entre 1771 e 1776.

A instituição faz-se através de 33 artigos, seguidos de uma tabela de preços, os quais vamos agora analisar, dando especial relevo ao que concerne àquele que é escolhido como o teatro lírico. Quem assina os artigos é, à cabeça, o marquês de Pombal, logo seguido de quatro investidores, Joaquim José Estolano de Faria, Anselmo José da Cruz,

Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho, que assumirão o cargo de diretores dos teatros.

O preâmbulo resume toda a motivação desta iniciativa:

Os homens de negócio desta praça de Lisboa abaixo assinados, considerando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos teatros públicos, por serem estes, quando são bem regulados, a escola pública onde os povos aprendem as máximas mais sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, zelo e fidelidade com que devem servir aos seus soberanos; civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade que neles deixaram os infelizes séculos da ignorância. (...) conduzidos e animados pelo conselho e aprovação do conde de Oeiras, presidente do Senado da Câmara desta corte e cidade de Lisboa, têm determinado entre si formar uma Sociedade, que se empregue em sustentar os mesmos teatros com aquela pureza e decoro que os fazem permitidos e necessários, debaixo dos seguintes Estatutos e privilégios.

Sublinhe-se o conceito do teatro como escola pública, uma ideia que irá perdurar no liberalismo, ao longo do século XIX. O pensamento do que deve essa escola ensinar sofrerá algumas modificações, mas aqui é claro que se pretende veicular o respeito pela pátria e pelo monarca, bem como os preceitos morais conducentes à paz e segurança de todos. Um outro elemento a evidenciar, deste excerto, é o entendimento com o conde de Oeiras, presidente do Senado da Câmara, filho do marquês de Pombal. Dizem os negociantes que foram «conduzidos e animados pelo conselho e aprovação do conde de Oeiras», haverá depois quem diga que o interesse do conde era ter junto de si as «cantarinas» de sua predileção, em especial a Zamperini.

Segundo o primeiro artigo dos estatutos, a sociedade tem caráter financeiro, pois é constituída com um fundo base de cem mil cruzados, repartidos em ações de 400 mil réis, pagas por cem acionistas, perfazendo uma soma considerável. Nas apólices dos acionistas, iremos identificar quem foram os financiadores desta instituição.

A duração prevista para a Sociedade é de seis anos, começando a contar a partir de 1 de julho de 1771. Se algum acontecimento obrigasse a encerrar os teatros por mais de um mês, o tempo da suspensão ficaria de fora da contagem dos seis anos; de contrário, o final estaria previsto para 30 de junho de 1777 – com possibilidade de prorrogação, mas sabemos que não viria a suceder. Em todo o caso, o dinheiro investido não poderia ser retirado antes do fim do prazo (art. V). Mas também não obrigava os investidores a renovarem as apólices, pois em caso de esgotamento do fundo a Sociedade seria dada

como dissolvida: «Acontecendo que o fundo da Sociedade e seus interesses se extingam por qualquer princípio, ainda que os ditos seis anos não sejam completos, se haverá a Sociedade por extinta, e os interessados nela não serão obrigados a renovar o seu fundo e capital» (art. VI).

Havendo lucros, os investidores, no entanto, só teriam direito a eles no final do prazo dos seis anos, como prescreve o artigo VII: «Os lucros que resultarem desta negociação se não deverão repartir antes de completo o tempo da sua duração; atendendo a que o fim principal para que se destina a Sociedade é a conservação e subsistência dos mesmos teatros, cujo rendimento é sempre incerto e duvidoso de uns para outros anos». Com efeito, seria esta uma das motivações da constituição da Sociedade: trazer estabilidade ao entretenimento teatral.

No que ao Teatro da Rua dos Condes diz respeito, ainda que se note um contraste entre a abertura fulgurante e a decadência empobrecida dos últimos anos, a Sociedade conservou a gestão da casa durante pelo menos cinco anos, como iremos vendo.

Os quatro sócios que assinam os estatutos serão os diretores da sociedade, cujo mandato durará um ano (art. II), a findar em quarta-feira de Cinzas, carecendo de balanço e contas no prazo de quinze dias (art. IV), a serem presentes a Sua Majestade (art. VI). Ao fim desse ano, seriam eleitos novos diretores, que de modo algum poderiam recusar, a não ser somente em caso de reeleição, tal como prescreve o artigo III: «Nenhum dos eleitos para a direção poderá escusar-se de exercê-la, debaixo de pretexto algum (exceto os que já tiverem servido), tendo em consideração que este trabalho tem por fim não só o interesse particular da Sociedade mas também a utilidade pública». É para frisar esta ideia de utilidade pública que transcrevemos o artigo, pois ela transparece ao longo de todo o texto.

A estabilidade seria conseguida igualmente através de uma espécie de monopólio, pois ficaria impedido de funcionar qualquer outro teatro para além daqueles geridos pela Sociedade, para a qual se prescrevem dois espaços obrigatórios, segundo o artigo VIII: «Para esta Sociedade poder subsistir (...), é V. Majestade servido ordenar que nesta corte não haja outro algum teatro que não sejam os da Sociedade, a qual se obriga a conservar sempre dois: um para a representação dos dramas na linguagem portuguesa; e outro para as representações das óperas e comédias italianas; ficando a arbítrio dos diretores o servirem-se também dos mais teatros que se acham estabelecidos e

houverem de estabelecer-se nesta cidade, como melhor lhes parecer». Em nenhum ponto deste documento são identificados esses dois espaços principais; é por documentação colateral que temos a informação de que o primeiro seria o Teatro do Bairro Alto, e o segundo o Teatro da Rua dos Condes.

Na parte final do artigo, abre-se a possibilidade de agregar outros teatros à Sociedade, por isso coube nela também o Teatro da Graça. Já este é mencionado nos estatutos, no artigo XXX, referente aos preços dos bilhetes, da seguinte forma: «Debaixo da mesma condição poderão os diretores estabelecer os preços dos lugares do Teatro sito na Calçada de N. Senhora da Graça, com atenção aos espetáculos que nele se expuserem».

Na verdade, ficaria interdito, na capital e em seus subúrbios, qualquer espetáculo ou divertimento que exigisse do espectador o pagamento de bilhete, não só para teatro mas também para bailes, serenatas, oratórias, fogos de artifício etc., ainda que feito em casa particular. O castigo para o delito seria a pena de prisão e duzentos mil réis. Porém, mais uma vez, há o cuidado de proteger os hábitos dos diplomatas: «nesta geral proibição se não pretendem incluir as assembleias e bailes das nações estrangeiras» (art. IX). Estes, portanto, os princípios financeiros da empresa.

Passando aos princípios artísticos, verificamos desde logo uma proposição de extrema relevância, moderna e eventualmente inédita: a defesa da profissão de ator. É proclamada nos seguintes termos, presentes no artigo X: «um dos motivos que tem embaraçado chegar a arte dramática àquele grau de perfeição (...) que em outros tempos conseguiu (...) é a ideia da infâmia inerente à mesma profissão». Traça a origem do preconceito remontando à Antiguidade Clássica, onde os gregos, por um lado, concederam toda a consideração à arte dramática, mas os romanos, por outro lado, nem sempre o fizeram. Por isso, a repulsa resultou, de acordo com o texto, «da legislação dos romanos, a qual somente recaía (...) sobre as pessoas dos mimos e pantomimos, que, com a torpeza das suas ações e palavras, eram o horror e escândalo dos espectadores honestos». Ainda que, no fundo, esta disposição dificilmente tivesse o poder de inverter a orientação solidificada pelos séculos, ela possui um inquestionável valor humanista, quando conclui: «É V. Majestade servido declarar que a dita arte per si é indiferente, e que nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas que a praticam nos teatros públicos».

Nos seus contratos, os atores e os dançarinos poderiam negociar as condições que mais lhes quadrassem, pois nada ficaria definido por estes estatutos, a não ser a proibição de

se escriturarem fora de Lisboa por preço igual ou inferior ao que a Sociedade lhes oferecesse – porque lhes parecia «justo e conforme com o uso e prática das nações mais civilizadas que os teatros das cortes se avantajem aos mais teatros das cidades e províncias» (art. XI). Com o objetivo, mais uma vez, de assegurar a estabilidade dos divertimentos, os artistas passariam a beneficiar de uma relativa imunidade, na medida em que os atores não poderiam ser presos por causa civil no tempo dos seus trabalhos, e por crime só com ordem dos ministros inspetores dos teatros, exceto no caso de flagrante delito; e mais, os salários deles não poderiam ser embargados (art. XII). Perante estas condições, os profissionais só poderiam sentir-se satisfeitos pela segurança que iriam obter nos contratos com a Sociedade.

Porém, se não cumprissem o que lhes era exigido nos respetivos contratos, ficariam sujeitos a prisão: «No caso de os atores, dançarinos e mais pessoas empregadas no serviço dos teatros não cumprirem inteiramente com as suas obrigações, ou faltarem à obediência com que devem executar o que se lhes determinar no serviço dos teatros, os diretores poderão logo requerer ao ministro inspetor a que pertencer que mande executar o procedimento de prisão contra qualquer das ditas pessoas» (art. XXXII).

Esse ministro inspetor tinha a incumbência de estar presente em todos os dias de representação, para assegurar principalmente o acertado comportamento do público – «o qual de acordo com os diretores faça com a sua autoridade conter o povo dentro dos limites de uma justa liberdade» (art. XIII). Um outro aspeto a destacar como inovador é a intenção de criar um ambiente silencioso e ordeiro entre os espectadores: «fazendo cessar toda a conversação, ruído e outra qualquer desordem que perturbe as representações». É interessante notar que, um século depois, as plateias estariam muito longe desta passividade.

De resto, a busca de sossego parecia não ser incompatível com a circulação dos espectadores por todo o espaço da assistência. É isso que se conclui da redação do artigo XXVI: «Porque não seria justo coartar a liberdade dos espectadores, obrigando-os a assistir em um lugar determinado à inteira representação dos dramas, todas as pessoas que houverem entrado e quiserem passar de uns camarotes para outros, ou da plateia e frisas para os camarotes, e tiverem necessidade de sair das portas que lhes dão serventia, receberão nelas um bilhete de senha, com o qual se lhes facultará o giro de todo o teatro, e com ele poderão voltar para os seus lugares». Talvez pudessem fazê-lo apenas nos intervalos.

Por outro lado, depreende-se que a organização do policiamento dos espetáculos não estaria ainda bem assente, pelo que prescreve o art. XIV: «É V. Majestade servido ordenar que o oficial militar que costuma assistir no mesmo teatro auxilie e faça executar todas e quaisquer disposições ordenadas pelos inspetores, cessando por este modo todo o conflito de jurisdição entre os ministros inspetores e os oficiais militares». Aqueles, por sua vez, receberiam ordens dos diretores da Sociedade (art. XV).

Cada um dos quatro sócios teria funções distintas, que vêm definidas nos artigos XVII a XX. Uma delas é a contabilidade, ou, mais propriamente, a inspeção das contas, que seriam feitas por um guarda-livros, tomando como modelo a prática das contadorias das Companhias Gerais de Comércio. O mesmo diretor teria a seu cargo a correspondência com os estrangeiros e, de um modo geral, promover a saúde financeira da empresa.

Um outro diretor teria a responsabilidade artística, nomeadamente, a seleção das peças a apresentar, a distribuição das partes pelos intérpretes, escolhendo ele mesmo quem desempenharia cada papel, a marcação dos ensaios, fazendo-se presente nos que reputasse necessário. Outro diretor partilhava a função artística, mas no que compete a decorações, vestuário e adereços, quer de teatro quer de dança, bem como a iluminação do teatro.

O quarto diretor assumiria ainda uma parte da função artística, designadamente, a que diz respeito à música, decidindo o que fosse necessário sobre a orquestra, as composições e as cópias. Este diretor seria também responsável pela boa condição dos espaços, quer nos teatros, incluindo camarotes, camarins e armazéns, quer nas casas de habitação daqueles artistas que por contrato a elas tivessem direito.

Todas as segundas-feiras, os diretores reuniriam para dar conta do desempenho das suas funções, devendo existir acordo entre eles para qualquer decisão. Ou seja, embora cada um tivesse tarefas bem delimitadas, no todo, deveriam constituir um corpo único de direção (art. XXI). Eram também os diretores que decidiam, para cada local, quais os dias de representação, por semana, e a hora de início, que seria variável consoante as estações do ano; podendo ainda decidir a suspensão dos espetáculos por um certo período de tempo. Tudo isto, de qualquer modo, seria dado a conhecer ao público por meio de cartazes (art. XXII). Pelo menos um diretor deveria estar presente em cada uma das representações (art. XXIII).

No que diz respeito a preceitos económicos, os mentores da Sociedade pensaram desde logo nas possibilidades de reduzir os custos. Assim, solicitam, através do artigo XVI, «a liberdade de mandar vir de fora destes reinos todos os géneros, ainda aqueles cujo uso é proibido, que forem necessários para as decorações e vestiário do teatro, livres e isentos de todos e quaisquer direitos nas alfândegas deste reino».

Do lado da receita, procuram tomar medidas para salvaguardar a principal fonte de rendimento, as receitas de bilheteira, medidas essas expressas nos artigos XXIV e XXV. O número de lugares gratuitos ficaria muito limitado: «É V. Majestade servido ordenar que nos ditos teatros se não deem gratuitamente a pessoa alguma outros camarotes que não sejam os destinados para o presidente do Senado da Câmara de Lisboa, para os diretores; e duas frisuras, uma para o ministro inspetor, e outra para o oficial militar, que neles devem assistir». Os principais argumentos são a necessidade de cobrir as elevadas despesas, e a prática dos países europeus, onde o normal era que cada qual pagasse bilhete de entrada:

Porquanto para sustentar as grandes despesas dos teatros se faz necessário que todas as pessoas que a eles concorrem contribuam com uma racionável quantia, para efeito de indemnizarem a Sociedade das sobreditas despesas, e de se evitar o prejuízo, que de outra sorte resultaria do grande número de pessoas que, até agora, contra o costume praticado em todos os teatros da Europa, se utilizavam dos divertimentos públicos sem dispêndio algum: É V. Majestade servido ordenar que nenhuma pessoa, de qualquer qualidade que seja, entre para dentro das portas dos teatros, quer seja para a plateia e frisuras, quer seja para os camarotes e varandas, sem que apresente às pessoas para isso destinadas os seus bilhetes de entrada; além do qual se lhe entregará o da senha dos preços correspondentes aos lugares que escolherem. Os sobreditos bilhetes de entrada serão do preço de 240 réis, os quais servirão para as pessoas que não tomarem lugar certo e quiserem ir para os camarotes com permissão das pessoas que os tiverem alugados. Bem entendido que esta condição não compreende as pessoas do sexo feminino; como também é permitido às pessoas que tiverem camarotes o fazer entrar o seu escudeiro, ou criado, que o haja de servir.

Os preços das entradas vêm fixados em anexo aos estatutos, com a nota de serem os mesmos «que até agora se costumavam a pagar» (art. XXVII). Previa-se a possibilidade de descer os preços, caso um teatro desse espetáculo diferente daquele para que estava destinado, mas o aumento dos preços só seria admitido em caso de determinação expressa do rei (art. XX). Contudo, havia alguns benefícios, nomeadamente, um desconto de 10% para as assinaturas anuais de camarote ou de lugar de plateia, e os



primeiros teriam ainda a oferta de um bilhete, que poderiam dar a quem quisessem (art. XXVIII).

A instância superior desta Sociedade, imediatamente abaixo do rei, era o conde de Oeiras, tal como nos revela o artigo XXXI: «É V. Majestade servido que todos os negócios que se propuserem nesta direção, e deliberações que nela se tomarem para o governo dos teatros, sejam comunicados com o conde de Oeiras, presidente do Senado da Câmara de Lisboa, para que, com a sua aprovação, autoridade e conselho, se efetuem e façam executar, onde necessário for; e que por mão do mesmo presidente do Senado subam à presença de V. Majestade aqueles que necessitarem da sua real resolução». Daí talvez se justifiquem os comentários que apontam o conde como a origem de vários acontecimentos da Sociedade, ainda que os associem a motivações passionais.

Finalmente, vejamos a tabela de preços para o teatro das óperas e comédias italianas, que seria o Teatro da Rua dos Condes.

1.º andar das frisas

Os 4 do proscénio.....	a 2\$400
Os 4 do fundo do teatro.....	a 3\$200
Os mais de um e outro lado.....	a 1\$600

2.º andar

Os 4 do proscénio.....	\$
Os 3 do fundo do teatro.....	\$
Os 2 dos lados.....	a 3\$200
Os mais de um e outro lado.....	a 2\$000

3.º andar

Os 4 do proscénio.....	a 2\$400
Os 5 do fundo do teatro.....	a 3\$200
Os mais de um e outro lado.....	a 1\$600

Varanda

Os 5 do fundo do teatro.....	a 2\$400
Os 4 do proscénio.....	a 1\$600

Plateia superior, cada lugar.....a \$480

Plateia inferior, cada lugar.....a \$400

Varanda, cada lugar.....a \$240.

E agora, para comparação, a tabela de preços do teatro destinado aos dramas em língua portuguesa, que seria o Teatro do Bairro Alto.

1.º andar das frisas

Os 4 do proscénio.....a 2\$000

Os 4 do fundo do teatro.....a 2\$400

Os mais de um e outro lado.....a 1\$200

2.º andar

Os 4 do proscénio.....a 2\$400

Os 5 do fundo do teatro.....a 3\$000

Os mais de um e outro lado.....a 1\$600

3.º andar

Os 4 do proscénio.....a 2\$000

Os 5 do fundo do teatro.....a 2\$400

Os mais de um e outro lado.....a 1\$200

Plateia superior, cada lugar.....a \$300

Plateia inferior, cada lugar.....a \$240

Varanda, cada lugar.....a \$160.

É a 30 de maio de 1771 que aquele grupo de homens de negócios apresenta os nomes de Joaquim José Estolano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer e Teotónio Gomes de Carvalho para diretores do primeiro ano, e requiere ao rei a confirmação dos estatutos. O alvará de confirmação sai a 17 de julho de 1771, e o registo na Secretaria de Estado dos Negócios do Reino a 19 de julho de 1771.

As referidas apólices, impressas, encontram-se num volume encadernado pertencente à coleção de Jorge de Faria (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra). Cada folha tem impresso o seguinte: «Receberam os diretores e caixas da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte, e cidade de Lisboa, abaixo assinados, do Senhor – [manuscrito] quatrocentos mil réis – rs. 400\$000 [manuscrito], importância do valor de uma ação, com que se interessou na mesma Sociedade, para com ela haver o principal, e interesses que lhe tocarem, na forma das condições da dita Sociedade, a qual se obriga pelos seus administradores presentes e futuros: e para firmeza se lhe passou a presente apólice, que os sobreditos assinaram. Lisboa, o primeiro de julho de mil setecentos e setenta e um anos [manuscrito]». Seguem-se as

assinaturas de Alberto Meyer, Anselmo José da Cruz, Joaquim José Estolano de Faria e Teotónio Gomes de Carvalho.

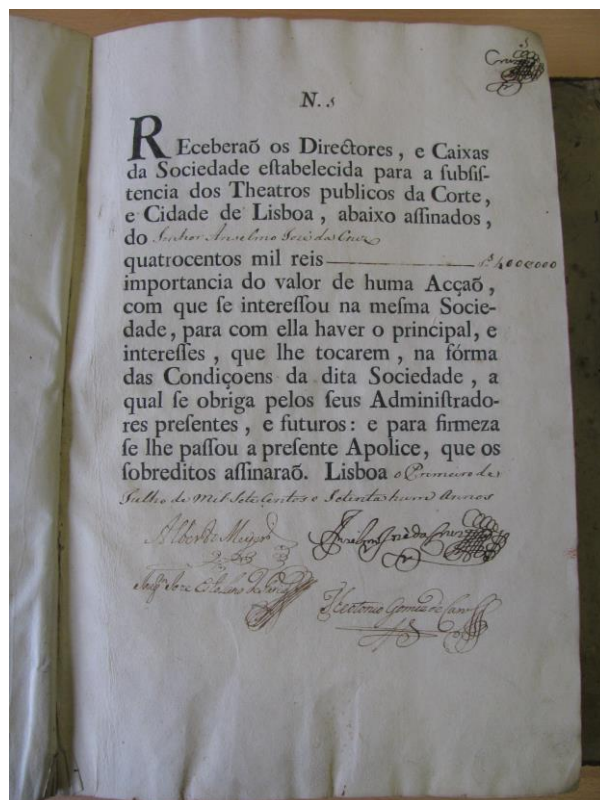


Fig. 4 – N.º 1 do livro de apólices dos acionistas da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte

Incluindo uma apólice para cada um dos diretores assinados, são estes os acionistas que constam do volume, por esta ordem:

1. Anselmo José da Cruz
2. Joaquim José Estolano de Faria
3. Teotónio Gomes de Carvalho
4. Alberto Meyer
5. Inácio Pedro Quintela
6. Francisco Manuel Calvet
7. José Rodrigues Bandeira
8. José de Sousa e Abreu
9. Félix Teixeira de Matos
10. Manuel Inácio Ferreira
11. Policarpo José Machado
12. Paulo Jorge
13. Caetano Alberto Ferreira

14. Luís Cantofer
15. Manuel Barbosa Torres
16. David Curry
17. António Caetano Ferreira
18. António Martins Torres
19. Manuel Caetano de Melo
20. João Rodrigues Caldas
21. Luís Rodrigues Caldas
22. João Henrique de Sousa
23. Gonçalo Ribeiro dos Santos
24. Luís José de Brito
25. Francisco Nicolau Roncon
26. Baltasar Pinto de Miranda
27. Manuel Pereira de Faria
28. Manuel António Pereira
29. João Roque Jorge
30. João Inácio de Groot
31. António Álvares de Aguiar
32. António Soares de Mendonça
33. José Ferreira Coelho
34. Bento José de Miranda
35. José Soares de Andrade
36. Francisco José Lopes
37. Francisco Peres de Sousa
38. José Álvares Bandeira
39. Gregório José Melo
40. Silvério Luís Serra
41. José Domingues
42. João Teixeira de Barros
43. António dos Santos Pinto
44. Manuel Eleutério de Castro
45. Domingos Dias da Silva
46. Joaquim Rodrigues Vieira Botelho
47. Thomas Gildemeester
48. Gerardo De Visme
49. João Luís de Oliveira
50. Thomas Mayne
51. Matias José de Castro
52. Senhores Dannecker Overman & Glezel
53. Joseph Hake
54. Francisco Maria Rossi
55. Cornélio Van Hogerwoert
56. Senhores Rodrigo Brandenburg e Comp.<sup>a</sup>
57. Nicolau Connolly
58. João Berthon
59. Joseph Antonio Catelan
60. Maurício José Cremer Vanzeller
61. António de Azevedo Silva
62. José Vienne
63. Alberto Jaqueri de Sales

64. Miguel Verdier
65. Joaquim António Alberto
66. Manuel Ferreira da Costa
67. Domingos Lourenço
68. Domingos Francisco Pena
69. José Galli
70. Matias Lourenço de Araújo
71. Manuel José Ribeiro Silva
72. Dionísio Chevalier
73. José Jalama
74. Manuel Gomes Costa
75. Pantaleão José Laroche
76. Nicolau Tialdo
77. Florêncio Teixeira de Azevedo
78. Daniel Roiz Braga
79. José D'Espie
80. Hipólito José Pereira
81. João Roiz de Freitas
82. Francisco Palyart
83. João António de Amorim Viana
84. Fernando António de Sousa Teles
85. João Bues
86. José Fontana
87. Domingos de Bastos Viana
88. Pedro da Costa Guimarães
89. Bento José Alves
90. Senhores João Thomas Hattmiller & Comp.<sup>a</sup>
91. António da Costa Araújo
92. Senhores Pedro e João Garnault
93. Senhores Hempel Jorge e Herman Nootragell
94. João Rodrigues Vale
95. Diogo da Costa de Carvalho
96. Senhores Fick e João Illius
97. Guilherme Hudson
98. Miguel Lourenço Peres
99. Manuel Rodrigues Pontes
100. João Jorge.

### **12.1 A Sociedade em funções**

A Sociedade acabou por assumir despesas relativas ao contrato de obras mencionado, pois as Contas<sup>74</sup> desta organização (ou o que resta delas) indicam o abono ao mestre carpinteiro Manuel do Rego Pereira, à razão de 100\$000 rs. por mês, «para pagamento

---

<sup>74</sup> Manuscrito da Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

dos concertos e materiais que se gastaram na reedificação do Teatro da Rua dos Condes», relativos aos meses de julho de 1771 até março de 1772. Há, além disso, diversos itens associados a reparações no edifício e nos objetos que o compõem, destacando-se «3 róis de trabalhadores, que se ocuparam na bomba a deitar água fora» – durante vários meses. Outros exemplos: «ao serralheiro Joaquim Roiz Quaresma de ferragem para uma porta do teatro», «a Jacinto Henriques de 14 rodas dos carretes do teatro», «a Manuel dos Santos de calçar o pátio», «a Francisco Nunes 1 rol de jornais, telha e areia», «a Henrique José Franco de madeiras para os guarda-sóis», «a Francisco Cardoso 2 ditos de jornais de carpinteiro no conserto da plateia». A julgar por estas despesas, o Teatro da Rua dos Condes terá saído totalmente renovado.

A 1 de outubro de 1771 foi celebrado o contrato de locação e obrigação entre o proprietário do teatro, Henrique José da Silva Quintanilha (representado por Jácome Filipe Bricio, seu cunhado, uma vez que se encontrava na ilha Terceira), e os diretores da Sociedade, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer, Joaquim José Estolano de Faria e Teotónio Gomes de Carvalho (ADL 36). A duração do contrato é de dois anos, a contar de 1 de julho de 1771, até 30 de junho de 1773, pelo valor de 1.200\$000 rs. cada ano – o que inclui o foro para o marquês do Louriçal, o botequim e casas anexas. Foi, depois, renovado, pois as Contas dizem-nos que a Sociedade continuou a arrendar o teatro até meados de 1776, sempre pelo mesmo valor.

Pelo contrato se vê que o pagamento das obras pelos diretores é feito em substituição da renda: «E porque ele, dito procurador, se viu proximamente obrigado a fazer graves despesas na reedificação e aumento da dita casa e suas acomodações, contraíndo por essa causa várias dívidas, para haver de as poder satisfazer, se contratou com eles, ditos diretores, em lhe adiantarem estes a quantia de três mil cruzados, para dela se irem embolsando pelo rendimento do segundo ano deste arrendamento, por lhe ser a ele, dito procurador, precisa a renda do primeiro para por ela satisfazer ao mestre Manuel do Rego Pereira a importância das madeiras, pregos e de alguns outros aviamentos que se gastaram na dita obra, de que lhe ficara sendo devedor, e a cujo pagamento lhe havia consignado desde o princípio da mesma obra a renda do dito primeiro ano, em tanta parte dela quanta fosse a da importância da dita sua dívida».

Segundo os dados impressos e manuscritos, só no verão de 1772 é que começaram as atuações da companhia de canto italiana. Os folhetos das óperas revelam-nos a presença dos cantores Giuseppe Trebbi, Antonio Marchesi, Anna Zamperini, Vincenzo Goresi,

Antonia Zamperini, Massimo Giuliani, Anna Sestini, Antonio Pesci, Antonio Tedeschi, Sebastiano Folicaldi, Teresa Turchi, Nicodemo Calcina. A companhia de dança era numerosa: Domenico Rosatelli, Anna Sabbatini, Angela Zucchelli, Rosa Campora, Alessandro Guglielmi, Antonia Guglielmi, Eusebio Luzzi, Geltrude Cioli, Pietro D'Annunzio, Teresa Rosignoli, Giuseppe Magni, Vincislao De Rossi, Maddalena Tassaroli, Michele Saraceni, Giovanni Ferraresi, Pietro Zoccoli, Giovanni Battista Luzzi, Luís Laé, Beatrice Bardelli, Giovanni Battista Bedotti, Giuseppe Costantini, Geltrude Guadagnini – sendo Vincislao De Rossi e Alessandro Guglielmi os responsáveis pela coreografia.

São conhecidos também os nomes de músicos da orquestra: o mestre de capela João de Sousa Carvalho, Gonçalo Auzier Romero, António Bento, Vicente Tonioli, José Joaquim de Lima, João Caetano, Joaquim de Mesquita, Bento da Costa Lima, Nicolau Heredia, António de Freitas da Silva, Miguel Geisler, Vicente Ferreira Adão, Caetano José Tomás, Vicente Freire de Faria, Carlos Francisco Beltrão, João Frederico Eller, Inácio Xavier Felner, Felipe Marcelli, Francisco Xavier Ramos de Figueiredo, Francisco Xavier Bontempo, António Heredia, Paulo de Torres, João Francisco de la Corte, Jerónimo Tonioli, José António Lidres Caetano, Nicola Loforte, Epifânio Loforte, Giuseppe Castelli, José Cláudio de Almeida, João de Deus Leitão, Joaquim José Rebelo, António Bento da Costa, Joaquim José Farnesi, Inácio Pernico, Xavier Romano, João Batista Bolses<sup>75</sup>. Os cenógrafos eram Simão Caetano Nunes e Antonio Stoppani; o guarda-roupa estava a cargo de Domingos de Almeida. O apontador era Gaspare Camillo Guidotti, e Fernando António de Miranda o contrarregra.

A “Folha dos ordenados dos virtuosos de música do Teatro da Rua dos Condes do mês de maio de 1773”, que integra o manuscrito das Contas, fornece-nos uma imagem da elevada despesa que resultava do pagamento a estes artistas. As Zamperini situavam-se à cabeça dos mais bem pagos, e ainda beneficiavam de importantes regalias. Anna Zamperini recebia juntamente com sua irmã, Antonia Zamperini, 3.200\$000 rs. por ano. Já Giuseppe Trebbi vencia 1.280\$000 rs. por cada ano da sua escritura. Giovanna Sestini tinha 2.000\$000 rs. por ano, Sebastiano Folicaldi 1.600\$000. A disparidade de valores era imensa: Antonio Marchesi, por exemplo, tinha apenas 500\$000 rs. por ano, e

---

<sup>75</sup> Alguns destes músicos são identificados por J. Scherpereel em *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834* (1985): António Heredia tocava flauta, Epifânio e Nicola Loforte tocavam clarim e trompa, Francisco Xavier Bontempo tocava oboé, Nicolau Heredia tocava fagote, Gonçalo Auzier Romero e Inácio Xavier Felner eram violinistas, João Frederico Eller tocava contrabaixo, Caetano José Tomás tocava trompa.

Vincenzo Goresi 364\$800 rs. A portuguesa Maria Joaquina vencia 60\$000 rs. por mês. Segundo o registo do arruamento da décima de 1772<sup>76</sup>, a Sociedade usava casas anexas ao teatro para acomodação de cómicos e dançarinos.

Em 1772 (segundo procuração de 14/7/1772), novos diretores substituíram os do primeiro ano da Sociedade, passando a exercer: Inácio Pedro Quintela, José Galli, António Soares de Mendonça e Francisco Peres de Sousa, comerciantes da praça de Lisboa.

Cruzando os dados das Contas relativamente a Rua dos Condes e Bairro Alto, percebe-se que vários colaboradores da sociedade eram partilhados por ambos os teatros. Assim, na cenografia, trabalhavam Simão Caetano Nunes, o mestre, e Roque Carpinete, Sebastião Alves, Eusébio Duarte, Paulo José, Constantino Roiz e Manuel António. O administrador, João Teixeira Pinto, exercia igualmente funções repartidas pelos dois teatros.

O certo é que a lista de operários envolvidos na montagem dos espetáculos era longa, o que constituía uma despesa elevada. Para além dos já referidos, entram nas categorias de serralheiro, carpinteiro, cabeleireiro, afinador de instrumentos, porteiro, comparsa, recitador, capelão, alfaiate, e outras. Segundo Adriana Simões (2007: 66), «as despesas de um mês como o de setembro [1772], no Teatro da Rua dos Condes, rondariam os 2.787.872 réis, ao passo que, no Teatro do Bairro Alto, em igual período, equivaleriam a 1.330.192 réis». Claramente, o fator lírico motivava a diferença. Deste modo, o balanço entre receitas e despesas era muitas vezes negativo, e agravado pela dívida de assinantes dos camarotes.

Curiosamente, um dos diretores entrava no rol dos devedores. A lista dos assinantes de camarotes que demoravam a cumprir a obrigação pecuniária era extensa, e incluía nomes dos mais prestigiados fidalgos, diplomatas e negociantes, tais como o duque de Cadaval, o conde de Aveiras, o ministro da Holanda, o embaixador de Espanha, o padre Manuel de Macedo ou Luís Cantofer. Em comparação, os devedores do Teatro do Bairro Alto eram muito menos.

Para além disto, o facto de terem de contratar artistas no estrangeiro causava grandes embaraços, e não apenas o de suportar as despesas da viagem. Sucedia às vezes que,

---

<sup>76</sup> Arquivo do Tribunal de Contas, Décima da Cidade – Freguesia de São José, Arruamento da décima 1772, f. 58v.



pelo caminho, o artista resolvia demorar-se a cantar noutra cidade, e podia até nunca chegar a Lisboa. Os diretores do segundo ano precisaram de assinar uma procuração. Segundo afirma a escritura, os anteriores diretores tinham ajustado a vinda de uma cantora, que não apareceu: «foi escriturada em Génova por seus correspondentes, Rolandelli e Bano, Angelica Maggiore Gallieni, por preço de oitocentos sequins de seu ordenado e trezentos sequins para o gasto da viagem da vinda e volta, e isto para ela vir para o teatro desta corte por tempo de um ano exercitar o seu emprego de cantar, de que celebraram escritura de seu contrato, por virtude do qual os mesmos correspondentes pagaram e entregaram à dita cantarina um quartel de duzentos sequins adiantado por conta do seu ordenado e mais duzentos sequins por conta dos trezentos estipulados para a viagem» (ADL 37). A cantora pôs-se a caminho, mas, segundo vieram a saber, estacionou em Barcelona e aí fez novo contrato para a ópera da cidade. Em 1772, Angelica interpreta a contessa di Bimbinpoli no Teatro de Barcelona. Não há notícia de que Angelica Maggiore Gallieni tenha cantado em Lisboa.

Para mitigar as dificuldades de gestão financeira, logo a 18 de março de 1773, sai uma portaria que autoriza o Senado da Câmara de Lisboa a contrair um empréstimo de seis contos para financiar a Sociedade (cf. Oliveira, 1911: 401). Nesta data, os quatro diretores mantinham-se: Inácio Pedro Quintela, José Galli, António Soares de Mendonça e Francisco Peres de Sousa. Eduardo Freire de Oliveira (1911: 401) acrescenta que existem outras duas portarias, igualmente rubricadas pelo conde de Oeiras, datadas de 13 e de 20 de julho de 1773, ordenando os empréstimos de 1.600\$000 réis e de 1.000\$000 para igual fim.

## **12.2 Repertório lírico durante a Sociedade**

As Contas pouco acrescentam em títulos de óperas ou danças realizadas na vigência da Sociedade ao que se conhece de outras fontes. Das primeiras consta a burleta *Il finto pazzo per amore*, composição de Antonio Sacchini, que teve treze récitas em julho e catorze récitas em agosto de 1772; e a dança *Feira de Holanda*, apresentada em agosto-setembro do mesmo ano. Parece, assim, que a maior parte dessas obras teve correspondência em folheto impresso. De resto, as Contas registam as próprias despesas

com a impressão dos folhetos: por exemplo, para *L'anello incantato* (1772) fizeram-se «400 libretos cobertos de papel pintado».

*L'anello incantato* é um *dramma giocoso per musica*, com texto de Giovanni Bertati, música de Ferdinando Giuseppe Bertoni (maestro do Pio Luogo dei Mendicanti di Venezia), cenários de invenção de Simão Caetano Nunes, vestuário de invenção de Domingos de Almeida, bailes de invenção e direção de Venceslao De Rossi (1.º baile) e Alessandro Guglielmi (2.º baile). *L'anello* chegou ao Condes no verão de 1772, e a sua estreia absoluta dera-se pouco tempo antes, em Veneza, no Teatro di S. Moisè, no outono de 1771. Em Lisboa, foi cantado por Anna Zamperini (Felicita), Antonia Zamperini (Marcellina), Teresa Turchi (Elisa), Giuseppe Trebbi (Pasquale), Nicodemo Calcina (Filippino), Antonio Marchesi (Conte della Rosa), Massimo Giuliani (D. Lelio). E dançado por: Venceslao De Rossi, Anna Sabbatini, Alessandro Guglielmi, Antonia Guglielmi, Giuseppe Magni, Angela Zucchelli, Maddalena Tassaroli, Eusebio Luzzi, Teresa Rosignoli, Pietro D'Annunzio, Rosa Campora, Michele Saraceni, Giovanni Ferraresi, Domenico Rosatelli, Geltrude Cioli, Pietro Zoccoli, Giovanni Battista Luzzi.

A burleta *Il finto pazzo per amore* e o *dramma giocoso Il disertore* formam com *L'anello* as peças do verão de 1772. Da primeira sabe-se que o contrarregista era Nicolao Belletti. O folheto de *Il disertore* informa-nos que a música era composição de Pietro Alessandro Guglielmi, os bailes de invenção e direção de Venceslao De Rossi e Alessandro Guglielmi, o inventor e pintor das cenas Antonio Stoppani, o inventor dos vestidos Domingos de Almeida. Na interpretação, participaram os cantores Giuseppe Trebbi (Alessio), Antonio Marchesi (Montacielo), Anna Zamperini (Rosetta), Vincenzo Goresi (Gian Luigi), Antonia Zamperini (Gianneta), Massimo Giuliani (Beltramino), Anna Sestini (Tonina), Antonio Pesci (Cortagamba); e os dançarinos Venceslao De Rossi, Anna Sabbatini, Alessandro Guglielmi, Antonia Guglielmi, Giuseppe Magni, Angela Zucchelli, Eusebio Luzzi, Maddalena Tassaroli, Giovanni Ferraresi, Pietro D'Annunzio, Michele Saraceni, Domenico Rosatelli, Teresa Rosignoli, Rosa Campora, Geltrude Cioli, Pietro Zoccoli, Giovanni Battista Luzzi.

No outono do mesmo ano, estrearam mais três óperas: *Antigono*, de Metastasio, com música de Ciccio (Gian Francesco) di Majo, intérpretes Antonio Tedeschi (Antigono), Anna Zamperini (Berenice), Sebastiano Folicaldi (Demetrio), Antonia Zamperini (Ismene), Massimo Giuliani (Clearco); *L'isola di Alcina*, de Giovanni Bertati, com música do napolitano Giuseppe Gazzaniga, e interpretações de Anna Zamperini

(Alcina), Antonia Zamperini (Lesbia), Anna Sestini (Clizia), Giuseppe Trebbi (La Rose), Nicodemo Calcina (James), Antonio Marchesi (D. Lopez), Vincenzo Goresi (Barone di Brikbrak), Massimo Giuliani (Brunoro); e *La locanda*, dos mesmos libretista e compositor de *L'isola*, cantada por Giovanna Sestini (Guerina), Giuseppe Trebbi (Riccardo), Nicodemo Calcina (Arsenio), Anna Sestini (Marinetta), Antonio Marchesi (Valerio), Vincenzo Goresi (Un guaritore), Teresa Turchi (Rosaura).

O ano 1773 foi recheado de produções novas, distribuídas por cada estação ou festividade. No Carnaval, apareceu mais um *dramma giocoso* escrito por Bertati, desta vez *La contessa di Bimbinpoli*, musicado por Gennaro Asteritta, cantado por Anna Zamperini (Contessa di Bimbinpoli), Giuseppe Trebbi (Placido), Antonia Zamperini (Eugenia), Nicodemo Calcina (Conte di Rattafia), Antonio Marchesi (Procopio), Vincenzo Goresi (Marchese di Camposecco), Anna Sestini (Niccolina), Massimo Giuliani (Tiburzio). As danças continuavam a cargo de Vincenslao De Rossi, Anna Sabbatini, Alessandro Guglielmi, Antonia Guglielmi, Giuseppe Magni, Angela Zucchelli, Eusebio Luzzi, Maddalena Tassaroli, Giovanni Ferraresi, Pietro D'Annunzio, Michele Saraceni, Teresa Rosignoli, Rosa Campora, Geltrude Cioli.

A companhia italiana, incluindo Anna Zamperini, cantou na Quaresma um drama sacro de Metastasio intitulado *La Betulia liberata*, que conheceu no mesmo ano de 1773 uma edição em língua portuguesa. Na primavera, regressaram as óperas cómicas, com *La molinarella*, música de Niccolò Piccini, *La finta semplice o sia Il tutore burlato*, música de Giacomo Monopoli (Insanguine); que prosseguiram no verão, com *Le finte gemelle*, um texto de Giuseppe Petrosellini, música de Niccolò Piccinni, *Le orfane svizzere*, de Pietro Chiari, com música de Antonio Baroni, e os *intermezzi* *La giardiniera brillante*, música de Giuseppe Sarti, e *Il barone di Rocca Antica*, música de Carlo Franchi.

No outono de 1773, estrearam as óperas *La sposa fedele*, com música de Pietro Alessandro Guglielmi, e *Il matrimonio per concorso*, com música de Felice Alessandri; e no inverno *Il Cidde*, com libreto de Gioacchino Pizzi e música de Antonio Sacchini.

Em 1774 reduzem-se as estreias, em relação ao ano anterior. Saíram impressos os folhetos de *L'impresa d'opera*, *L'amore senza malizia*, *Calandrano*, *drammi giocosi per musica*, e *L'isola d'amore*, um *intermezzo per musica a quattro voci*. *L'impresa d'opera* e *L'isola d'amore* foram representados na primavera, *L'amore senza malizia* no verão, e *Calandrano* no outono. Estas foram, portanto, as grandes produções operáticas

do ano de 1774. O vestuário continuava a cargo de Domingos de Almeida, os cenários de Antonio Stoppani, as coreografias de Vincislao De Rossi e Alessandro Guglielmi; os cantores Anna Zamperini, Giuseppe Trebbi, Antonia Zamperini, Innocenzo Schettini, a portuguesa Maria Joaquina, Vincenzo Goresi, Sebastiano Folicaldi, e uma aparição de Luísa Todi, que havia feito carreira no Teatro do Bairro Alto; e os bailarinos eram Vincislao De Rossi, Teresa Tizzoni Rossi, Angela Zucchelli, Alessandro Guglielmi, Antonia Guglielmi, Eusebio Luzzi, Geltrude Cioli, Michele Saraceni.

As despesas de iluminação discriminadas nas Contas para as récitas do Teatro da Rua dos Condes em 3, 7, 10, 14, 17, 21, 24, 25, 26 e 31 de julho de 1774 poderão referir-se à peça do verão. *L'amore senza malizia*, um texto de Pietro Chiari, com música de Bernardo Ottani Bolognese, foi cantado por Sebastiano Folicaldi (Conte Giacinto), Anna Zamperini (Lauretta), Giuseppe Trebbi (Nardino), Antonia Zamperini (Cecchina), Maria Joaquina (Contessa Stella) e Vincenzo Goresi (Fagotto). Maria Joaquina, filha de Francisco Xavier Vargo, cantava a par com os italianos. Domingos de Almeida e Antonio Stoppani continuavam a curar, respetivamente, o vestuário e o cenário.

No *intermezzo* participaram Anna Zamperini (Belinda), Giuseppe Trebbi (Giocondo), Antonia Zamperini (Marina), Innocenzo Schettini (Nardo); e os dançarinos Vincislao De Rossi, Teresa Tizzoni Rossi, Angela Zucchelli, Alessandro Guglielmi, Antonia Guglielmi, Eusebio Luzzi, Geltrude Cioli, Michele Saraceni. *L'isola d'amore* tinha música de Antonio Sacchini, bailes de invenção de Vincislao De Rossi e Alessandro Guglielmi.

Finalmente, a peça de outono era escrita por Giovanni Bertati, com música de Giuseppe Gazzaniga. Com um elenco totalmente diferente, *Calandrano* fora apresentada em Veneza em 1771, no Teatro di San Samuel. Três anos depois, no Condes, cantaram-na Anna Zamperini (Zerbinetta), Giuseppe Trebbi (Gervasio), Innocenzo Schettini (Calandrano), Maria Joaquina (Lazzarina), Vincenzo Goresi (Agapito) e Luísa Todi (Modesta).

Porém, nada nos garante que apenas estes foram os títulos novos do ano 1774. A verdade é que, analisando as Contas, percebemos a existência de uma média de 12 récitas por mês. Mencionamos, como exemplo, a folha do pagamento feito aos carpinteiros da cena do Teatro da Rua dos Condes das 13 récitas do mês de maio de

1774. Os assinantes estariam dispostos a ver repetidamente as mesmas óperas? Ou ficaram vários títulos perdidos?

O caderno do rendimento do Condes em julho de 1774 revela que a récita de 3 de julho de 1774 de *L'amore senza malizia* rendeu em dinheiro líquido 54\$720. Não obstante, os efetivos em dívida somavam 35\$480, dependentes dos camarotes do duque de Cadaval, do conde de Aveiras, de José de Vasconcelos, do morgado de Oliveira etc.

De 1775, apenas se conhece a representação da ópera cómica *Il geloso*, no Carnaval, com texto de Girolamo Tonioli e música do português Alberto José Gomes da Silva. Nela surge um novo compositor dos bailes, Isidoro Gabriel Dupré. O folheto foi publicado com dedicatória ao conde de Oeiras. A peça é cantada por Anna Zamperini, Giuseppe Trebbi, Cecilia Zamperini, Vincenzo Goresi e Maria Joaquina.

Entretanto, os artistas foram dispersando. Em 22 de junho de 1774 (ADL 38), o dançarino Giovanni Battista Bedotti assina uma procuração a Inácio Pedro Quintela para receber o dinheiro que lhe deviam os diretores dos teatros públicos. Este tipo de vestígios perdura até mais tarde, já que ainda em 1777 a dançarina Anna Maria Bedotti passava uma procuração semelhante para receber o dinheiro (349\$000) que lhe deviam os diretores dos teatros públicos (ADL 39).

### **12.3 Zamperini**

Não é possível falar da Sociedade sem mencionar a cantora Anna Zamperini. Ela tornou-se a maior celebridade do tempo, e a sua fama perdurou até ao século XIX. José Galli, notário apostólico da nunciatura e banqueiro em negócio da cúria romana, foi o agente que contratou a companhia lírica onde se encontrava a soprano Anna Zamperini, em 1772.

Não foi só o ordenado que a tornou cara à Sociedade, mas os diversos extras que foi exigindo ao longo do contrato. Isso é visível nos registos das Contas da Sociedade. Por exemplo, no caderno das despesas do Condes de julho de 1774, consta o concerto de cadeiras «para a sr.<sup>a</sup> Zanparine», por ordem dos diretores dos teatros da corte (1.200 réis).

Teófilo Braga (1899: 354ss.) refere uma «Guerra dos Poetas», com origem numa ode escrita pelo Pe. Manuel de Macedo, em louvor à cantora Anna Zamperini, considerada «formosa» e «divina». O Padre foi acusado de blasfémia ao chamar-lhe «divina», tal como nota igualmente Alberto Pimentel, na introdução à sua edição, em 1907, do manuscrito *Zamperineida*, segundo a cópia existente na Biblioteca Nacional portuguesa, uma coleção de poemas fabricados nesta polémica.

Teófilo Braga transcreve alguns dos versos enquadrados nesta disputa, entre os quais:

Cópia ou declaração de um pasquim ou Crítica figurada por estampas que se fez à cantora italiana Anna Zamperini, na corte de Lisboa em 1772:

Câmara de Zamperini, na qual está uma mesa quadrada, e encostada esta a ela, sentada em uma poltrona, saindo-lhe da boca os seguintes versos franceses:

Prenez, belle et charmante coquete, prenez tout

Puis que vous êtes dans un pays de fous.

Defronte de Zamperini está o grande herói Anselmo José da Cruz, também sentado, dando-lhe mil peças, que ela com a mão direita está puxando para si, enquanto o monteiro-mor com um joelho em terra lhe beija a mão esquerda; com estes versos em inglês (trad.):

As verdadeiras propriedades de um inglês

São pagar bem e desprezar.

Ao lado direito está Inácio Pedro Quintela, sentado com a bolsa aberta, mas ainda irresoluto, com os seguintes versos em francês...

Ao lado esquerdo está António Soares de Mendonça metendo a bolsa na algibeira, já de pé e quase indo-se embora, com estes versos na língua italiana:

Lasciate a gli altri, amico, la campagna;

Questa sol con quattrini si guadagna.

De trás da cadeira de Anselmo José da Cruz está Teotónio Gomes e Nalli, ambos olhando para a mesa, com estes versos, que começam na cabeça do Teotónio e acabam na de Nalli:

C'è la statua, e c'è il Monsieur.

A um canto da casa está o Dr. Pe. e R. Manuel de Macedo, repetindo a sua, que ele chama Ode, com estes versos no idioma português:

Meu Macedo, não te canses,

Pois os gostos são diversos;

Zamperini estima o ouro,

E faz desprezo dos versos.

A João da Silva Telo, pecador por pensamento, estes dois versos no mesmo idioma português desta sorte:

Tu, julgando de versos, feito Apolo?

É para rir, João da Silva Tolo.

Em outro canto da casa está um cirurgião chamado o Zuaglia, que ajudou a matar ao que foi por alcunha Pai da Zamperini...

O que se retém destes versos é que havia dois motivos essenciais da controvérsia: a beleza ou o carisma da cantora, que tinha encantado poderosos admiradores; e a habilidade dela para extrair riqueza do efeito que produzia sobre os homens<sup>77</sup>.

Outros escritos sobre a Zamperini, mencionados por Teófilo Braga, provêm de Domingos Pires Monteiro Bandeira – “Contra o autor e seus encarecidíssimos pensamentos da Ode antecedente” – ou de Joaquim Inácio de Seixas. Este último produziu uma sátira, onde consta:

Zamperini em francês, em prosa, em verso,  
Nas salas, nos teatros, nas tavernas;  
Tudo se enzamparina, os homens, digo,  
Que as senhoras maldita graça lhe acham.  
Já de mil pretendentes rodeada  
Se constitui Penélope às avessas.

Segundo Teófilo Braga, «Com a entrada de Tolentino e António Lobo de Carvalho no conflito, os versos descambaram na obscenidade. (...) Pode-se concluir que com a expulsão da Zamperini terminou em 1774 a Guerra dos Poetas, quando também a Arcádia dava o seu último arranco». Não foi exatamente em 1774, porque ainda em 1775 ela cantou em Lisboa.

As Zamperini que cantaram no Teatro da Rua dos Condes entre 1772 e 1775 eram três: Anna, Antonia e Cecilia. Anna Zamperini terá nascido por volta de 1752/1753, e começou a cantar nos teatros públicos ainda antes de completar 10 anos. No princípio da década de 1760, surge em folhetos de óperas cantadas em Veneza apelidada Annina Zamperini. Segundo T. Wiel (1897: 232), no *dramma giocoso La buona figliuola*, cantado no Teatro Murano em 1761, a parte de Sandrina é interpretada por «Anna Zamperini, fanciulla di 8 anni». O empresário era o pai, Giandomenico Zamperini. No ano seguinte, em Trieste, a menina aparece em *La buona figliuola maritata* ainda como

---

<sup>77</sup> Cf. Marie-Noëlle Ciccía – Equivoque et ironie dans la poésie satirique contre la cantatrice Anna Zamperini a Lisbonne (1772). *Carnets*. N.º 2 (janvier 2010), p. 81-97.

Sandrina, e designada «Annina Zamperini, di anni 9». Em Bassano, no Carnaval de 1763, interpreta Cecca em *La campagna*, e é mencionada como «putella d'anni dieci»<sup>78</sup>.

A família Zamperini esteve em Londres na segunda metade da década de 1760. Foram contratados para o King's Theatre em 1766/67 (Highfill, 1993: 370), encabeçados por Giandomenico e sua esposa, juntamente com suas filhas. Interpretaram na capital inglesa *L'innamorata del Cicisbeo*, *La buona figliuola*, *La conquista del Messico*, *Le contadine bizzarre*. A conhecida pintura de Nathaniel Hone que retrata Anna Zamperini segurando uma máscara reporta-se à personagem Cecchina, da ópera *La buona figliuola*, e data de 1767, altura em que a sua fisionomia já se prestava a desempenhar o papel que em 1761 havia pertencido a Antonia.



Fig. 5 – Anna Zamperini no papel de Cecchina, em *La buona figliuola*, gravura de John Finlayson segundo quadro de Nathaniel Hone

Segundo Claudio Sartori (1990: 679-680), Anna Zamperini cantou ainda em 1770 em Londres, em *La costanza di Rosinella*, mas passou nesse ano para Turim, e no ano seguinte para Veneza, onde cantou ainda em 1772, no Carnaval, *La contessa di*

---

<sup>78</sup> Corago: repertorio e archivio dei libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. Bologna: Università. DOI: 10.6092/UNIBO/CORAGO.



*Bimbinpoli* e *L'isola di Alcina*. Segundo Maria João Almeida (2007: 225), «Parte do repertório cómico executado no Teatro da Rua dos Condes terá sido trazido pelas irmãs Zamperini, que, antes da contratação portuguesa, atuavam numa sala de espetáculos da sua cidade natal, o Teatro Giustinian di San Mosé» (Venezia). A autora identifica os títulos de óperas ali apresentadas entre 1767 e 1772 que depois se repetiram em Lisboa: *Le contadine furlane*, *La locanda*, *L'anello incantato*, *Il disertore*, *La contessa di Bimbinpoli*, *L'isola di Alcina*, *Le orfane svizzere*, *L'impresa d'opera*, *La sposa fedele*, *Il matrimonio per concorso* e *L'amore senza malizia* (*ibidem*: 227).

O pai faleceu em 1772 na capital portuguesa, de acordo com o registo de óbito na igreja do Loreto transcrito por Alberto Pimentel na *Zamperineida* (p. 17), que conclui que a mãe, Antonia Zamperini, à data, era já falecida. Após a passagem por Portugal, Anna Zamperini regressa a Itália.

#### **12.4 Termo da Sociedade: uma companhia inglesa**

Os contornos do termo da atuação da Sociedade estão escassamente documentados. Sabe-se que em 1776 ela continuava vigente, pela existência de um contrato, no arquivo das Contas, para a atuação de uma companhia inglesa no Teatro da Rua dos Condes. Trata-se de uma companhia de declamação, pelo que a ópera terá cessado em 1775.

A companhia inglesa de comédia de Guilherme Buck e David Osborne é contratada pelos diretores da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos para atuar entre 3 de maio e 30 de junho de 1776. Não são nomeados os diretores de então, mas pelo menos o administrador continuava a ser João Teixeira Pinto. À data da escritura, 3 de maio de 1776, os ingleses estavam ainda para chegar a Lisboa. No entanto, sabe-se que foram eles que tiveram a iniciativa de viajar para Portugal: «cujo ajuste fazem em virtude da licença que em sua petição obtiveram os ditos Buck e Osborne por despacho do ilustríssimo e excelentíssimo senhor conde de Oeiras de 23 de abril do corrente ano».

A companhia encabeçada por Buck e Osborne representaria dramas e/ou comédias, servindo-se dos cenários existentes na casa da Rua dos Condes, mas utilizando o seu próprio vestuário, tal como eles mesmos solicitaram. Facultativamente, poderia acrescentar danças ou outros divertimentos, mediante licença prévia da direção.

As condições financeiras ficaram assim estipuladas: «todas as despesas em geral, assim para a representação como para a arrecadação do rendimento, serão feitas e pagas pela dita companhia e à sua custa, excetuando o aluguer do teatro. Que será obrigada a dita companhia a representar na forma acima referida, até o último dia do mês de junho do corrente ano, e de pagar a esta direção pelo dito tempo a quantia de 288\$000 rs., dos quais rs. 144\$ são aplicáveis para o aluguer do teatro que a mesma direção há de entregar ao Padre Pedro Joaquim, como procurador de Henrique José da Silva Quintanilha, proprietário do dito teatro, e os outros rs. 144\$ em benefício da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos desta Corte».

Assinam o documento W. Buck e David Osborne, e como testemunhas Carlos Brun e João Teixeira Pinto. Não há, porém, outras notícias acerca da passagem desta companhia por Lisboa. É interessante notar, de qualquer modo, a nacionalidade inglesa da companhia, singular dentro do panorama setecentista português, em que avultam as companhias espanholas e as italianas.

Seria uma companhia ambulante, que se encontrava aqui de passagem. Com toda a verosimilhança, é a ela que se refere o abade Grosier no *Journal de Littérature, des Sciences et des Arts* de 1781 (vol. 3: 389-391): «Il y a quelques années qu'une troupe de comédiens angloïs, qui alloient à Gibraltar, obtint la permission d'y jouer pendant deux mois».

### **13. Regresso à exploração particular**

O contrato com a companhia inglesa terá sido o último ato da Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos, pelo menos no que ao Teatro da Rua dos Condes diz respeito. Estava previsto que Buck e Osborne aqui ficassem até ao final de junho de 1776. E, no dia 27 de julho do mesmo ano, Henrique José da Silva Quintanilha (através do procurador Roberto de Castro Correia, pois ainda se encontrava em Angra do Heroísmo, corregedor da comarca, junto com sua esposa, Arcângela Micaela Avondano) arrenda o espaço a Bruno José do Vale (ADL 40). Era o retorno à exploração particular da atividade teatral, e o regresso de Bruno José do Vale à Rua dos

Condes. O arrendamento fez-se apenas por seis meses, até ao Carnaval de 1777 – prevendo embora a possibilidade de prossecução.

Quanto à atividade teatral deste semestre, resta-nos um pedido de licença feito pelo empresário, dirigido à Real Mesa Censória. Em requerimento de 26 de agosto de 1776, Bruno José do Vale pede autorização para fazer representar, no Teatro da Rua dos Condes, o entremez *A escola de amor*. Publicado em 1783, integrando a vasta coleção de literatura de cordel, o entremez tinha como personagens um mestre de meninos (Tibúrcio), um discípulo (Roberto), as sobrinhas (Jacinta, Tomásia) do mestre e respetivos amantes (Florindo, Florêncio), a criada Melania e um séquito de rapazes.

A presença de um entremez no repertório preparado por Bruno José do Vale é significativa, pois as épocas que se seguem ao termo da Sociedade evidenciam a prevalência dos entremezes no palco do Condes. Muitos dos que saíram em folheto, embora não refiram a representação, poderão ter sido apresentados nesta fase<sup>79</sup>.

Um dos autores conhecidos é Pedro António Pereira, figura de destaque do meio teatral lisboeta, presente na companhia do Condes durante a década de 1760, transitando depois para o Bairro Alto. Ainda que tenha exercido a função de «autor» nas companhias a que pertenceu, só mais tarde aparecem impressas obras dele. Encontram-se publicados, nomeadamente, os entremezes *O caçador*, representado em 1779 no Teatro da Rua dos Condes, e *O outeiro ou Os poetas afinados*, com edições em 1783 e 1793. Traduziu *Honestos desdêns de amor*, original de Agostin Moreto, em 1785 (Braga, 1871: 395), e a tragédia *Zaira*, de Voltaire, em 1783.

Acontece, porém, que as ocorrências da Casa Real, nomeadamente a doença do rei e a posterior subida ao trono de sua filha, vão condicionar fortemente a atividade teatral a partir desta altura. Não se conhece linearmente qual a expressão desses acontecimentos, devido à falta de documentos oficiais dirigidos aos agentes teatrais.

Segundo Maria João Almeida (2007: 231), «Desde 28 de novembro de 1776, a Real Mesa Censória deixava de dar despacho aos requerimentos para obtenção de licença de representação, devido ao agravamento do estado de saúde de D. José I. Depois, na sequência da morte do rei, ocorrida a 24 de fevereiro de 1777, o luto público decretado perdurou talvez mais de dois anos. Na documentação da Real Mesa Censória que

---

<sup>79</sup> Os resultados do arranque do projeto ENTRIB - Entremezes ibéricos: inventariação, edição e estudo, desenvolvido pelo CET, contribuíram para sedimentar esta convicção.

sobreviveu até aos nossos dias, o primeiro requerimento para obtenção de licença de representação chegou aos censores para exame em 9 de dezembro de 1779 e só foi licenciado a 24 de janeiro do ano seguinte». Esta poderá ser a explicação para o facto de não termos encontrado qualquer contrato de exploração do Condes para as épocas 1777/1778 e 1778/1779, e nenhum indício de espetáculo para os anos 1777 e 1778. Por outro lado, olhando para a décima da cidade, já o livro do arruamento de 1776 indicava que as casas de Henrique da Silva Quintanilha foreiras ao marquês do Lourical em 200\$000 estavam «sem rendimento algum»<sup>80</sup>.

Com efeito, a 24 de fevereiro de 1777, morre D. José, e a atividade teatral é suspensa. D. Maria I, primogénita, sobe ao trono em maio de 1777. No início de 1792, o príncipe D. João assumirá o governo em nome de sua mãe, afetada de doença mental. Nestas passagens conturbadas, o teatro «desloca-se das salas públicas e reais para as salas privadas dos burgueses enriquecidos» (Carreira, 1988: 23).

Sousa Bastos, na *Carteira do artista* (p. 512-513), reporta que, em 12 de abril de 1778, o ator Manuel Rodrigues Lopes, do Teatro da Rua dos Condes, obteve autorização para se confessar e comungar. O documento que transcreve é o despacho do arcebispo de Lacedemónia, vigário geral do Patriarcado de Lisboa, dando autorização para o ator requerente se confessar, na Quaresma, dado que este preceito lhe havia sido recusado pelo padre da freguesia de S. Lourenço («respondendo ao suplicante que os homens da sua profissão andavam sempre em ocasião próxima de pecado mortal, e que assim o diziam os seus livros»), e simultaneamente decretando a obrigação do pároco de ouvi-lo. O parecer do arcebispo é favorável à pretensão de Manuel Rodrigues Lopes:

Não advertiu, porém, que nem tudo quanto se acha nos livros é reduzível à prática, porque as diferentes circunstâncias e o diferente modo de pensar faz com que sejam lícitas em um tempo umas ações que o não foram em outro. (...) Hoje, porém, são os teatros escola de costumes, corrigem-se os maus e louvam-se os bons, e pode ser que semelhantes espetáculos, onde se mete a ridículo o vício e se louva a virtude, façam mais comoção nos ânimos dos espectadores que um sermão da Quaresma. (...) As peças que se põem nos teatros são revistas e corretas por um tribunal régio e pontifício, e se este tribunal aprova as peças reputando-as livres de todo e qualquer veneno, como não há de aprovar e reputar livres de veneno as bocas que as representam? Em uma palavra, as pessoas que hoje vão aos teatros, de um e outro sexo, são de toda a circunspeção, e nem por isso incorrem no grave defeito de levianos, e até para remate, a soberana, que

---

<sup>80</sup> Arquivo do Tribunal de Contas, Décima da Cidade – Freguesia de São José, Livro do arruamento 1776, f. 91-91v. Informação idêntica para 1778: DC 551AR-1778, Arruamentos, f. 91. Para 1779 anota «devolutas» – Livro do arruamento 1779, f. 78.

aliás é cofre de todas as virtudes, não se dedigna de ser também espectadora com toda a Casa Real. (...) o senhor rei D. José (...), vendo que os comediantes do seu tempo não mereciam a infâmia que a comum opinião, derivada dos séculos da ignorância, tinha espalhado contra os representantes, os livrou dela e colocou na classe dos homens puramente mecânicos; e se a profissão já hoje não é infame, como há de ela reputar-se pecaminosa?

Embora não se conheça o original citado por Sousa Bastos, esta referência, bem como uma petição (MR 1) dos professores instrumentistas das Casas da Ópera da Rua dos Condes e do Bairro Alto, datada de 15 de setembro de 1777, colocam algumas interrogações ao suposto vazio experimentado nos anos respetivos.

#### **14. Bonecos e dançarinos de corda**

Na época 1779/1780, os sinais de atividade na Rua dos Condes são claros. No final de outubro de 1779, dá-se a entrada de Paulino José da Silva na empresa. É um homem experiente nas lides teatrais. Negociante, mercador de ferragens com loja na praça do Rossio, Paulino José da Silva estabeleceu em 1775 uma companhia cômica no Teatro de Belém (Rua de São Jerónimo), foi sócio do Teatro da Graça em 1776, com Henrique da Costa Passos e Paulo Montenegro (Gomes, 2012: 84). Segundo Francisco Gomes (2012), a atividade do Teatro da Graça interrompe-se, de igual modo, nos anos 1777 e 1778, experimentando alguma dificuldade por parte das autoridades em retomar, em 1779. Mais tarde, Paulino José da Silva entrará na gestão do Teatro do Salitre.

A 27 de outubro de 1779, Henrique José da Silva Quintanilha (de novo em Lisboa) arrenda o seu teatro a Paulino José da Silva por um ano (1 novembro 1779-31 outubro 1780), por um total de 500 mil réis (ADL 41). O valor desceu muitíssimo, o que terá a ver com uma perspectiva de escassa utilização, ou de escasso lucro – confirmando, também deste modo, a passagem de um tempo conturbado nas artes do espetáculo.

Porém, Paulino José da Silva já se encontrava ligado a este espaço, o que depreendemos da primeira cláusula do contrato, que afirma que o rendeiro tinha feito, e continuaria a fazer, obras no edifício: «ele, senhorio, abona desde já todas as benfeitorias que o rendeiro tem feito na dita casa; e as mais que forem precisas, de telhados, janelas,

paredes, sobrados e portas, que todas fará certas e indispensáveis por certidões juradas dos mestres que as fizerem, para serem descontadas, repartidamente, nos pagamentos que lhe fizer».

Uma particularidade desta escritura é a indicação do tipo de espetáculos a realizar. Embora esclareça que não impede qualquer espécie de divertimento, o primeiro a ser designado é o de marionetas: «ele, dito senhorio, não só faz este arrendamento da casa, e suas pertenças, para representarem bonecros, mas também para figuras vivas e outro qualquer divertimento que ao rendeiro bem lhe parecer e quiser». Outra nota a acrescentar é que uma das testemunhas foi o cenógrafo Simão Caetano Nunes.

E, de facto, na décima da cidade, o livro de arruamento da freguesia de São José para 1780 aponta que a propriedade de Henrique da Silva Quintanilha foreira ao marquês do Lourçal se encontra arrendada a Paulino José da Silva por 500\$000, servindo de casa de ópera.

A partir daqui, prevalecem indicações sobre a presença de espetáculos de bonifrates e de dançarinos de corda no Condes. No entanto, existia também uma companhia de cómicos portugueses. Os dados disponíveis transmitem-nos a ideia de que o recurso a marionetas permitia mais facilmente obter autorização (da censura e do poder régio) para funcionamento.

A coleção da Real Mesa Censória guarda um conjunto de documentos relativos a representações em 1779/1780. Logo no início de novembro de 1779, os deputados da Mesa tomam conhecimento de um pedido de Paulino José da Silva para a representação da comédia *Mais que amor pode a amizade*, e do drama *O amor artífice*, o qual é respondido favoravelmente. Em dezembro de 1779, Paulino José da Silva pede autorização para fazer representar a comédia *Restauração de Granada* e os entremezes *A romaria*, *Os velhos amantes*, *O esposo fingido*, *Os loucos de amor* e *O sapateiro*, embora apenas os três últimos tenham menção de consentimento. No mesmo mês, é concedida licença para a representação do entremez *A escocesa*. Além disso, é concedida autorização para as comédias *Amor e obrigação*, *Latino em Cítia*, *Amor da pátria*, e para a tragédia *Glaudomira*, em março de 1780.

Uma «notícia» que passou pela Real Mesa Censória para aprovação anuncia, para domingo, 30 de abril, e segunda-feira, 1 de maio de 1780, a representação no Teatro da Rua dos Condes do novo drama intitulado *Olinta ou O templo de amor*, «pelas figuras

artificiais» (RMC 1). Acrescenta que é «adornado de muitas visualidades e transformações por virtude dos Numes; todo o cenário é novo e agradável, como também a música e vestuário, sendo este o mais brilhante e completo que se pode executar». Após o drama, representar-se-ia o entremez *O caçador*, de Pedro António Pereira. Não indica se o entremez é também com figuras artificiais, apenas que se apresenta «com toda a sua música e cenário competente». Finalmente, «principiará este divertimento (em que se espera dar um completo gosto aos senhores espectadores) mais cedo para comodidade de todos». A maior parte da notícia é ocupada com a descrição do argumento do drama.

Este folheto de notícia, a ser impresso para circular em promoção ao espetáculo, é um dos primeiros exemplos de uma prática comum em finais do século XVIII e primeiras décadas do século XIX. De facto, para além dos cartazes afixados, anunciava-se um espetáculo por meio de pequenas folhas, que muitas vezes continham uma descrição pormenorizada dos elementos que comporia.

Segundo documentos da Real Mesa Censória, em novembro de 1780 apresentava-se na Praça de Touros a companhia de José Bruno de dançarinos de corda «que até o presente trabalharam no Teatro da Rua dos Condes»<sup>81</sup>. De facto, estiveram lá desde agosto do mesmo ano, segundo notícia presente no mesmo fundo, que descreve o cariz da companhia:

Chegou a esta corte a brilhante companhia de José Brun, de nação alemão, que tem tido a honra de trabalhar na presença de todos os monarcas da Europa e, ultimamente, na corte de Espanha, por seis vezes na presença de toda a real família, no sítio do Pardo, com geral aplauso de todos. O divertimento se compõe de bailarinos de corda e arame e vários equilíbrios no chão e, muito particularmente, uma grandiosa máquina chinesa em que se mostram diversas cenas e visualidades nunca vistas nem representadas nesta corte. No primeiro dia se principiará o dito divertimento com os costumados brincos e saltos na maromba e vários equilíbrios meio dificultosos no arame e no chão, e depois se representarão sete cenas na máquina chinesa, em sombras, com tanta naturalidade e artifício que pareçam figuras vivas, cujas cenas são as seguintes: dois homens, que um deles está entretendo a criada de uma casa e ao mesmo tempo o outro lhe rouba todos os trastes da mesma casa; o jardim público de Paris, donde os senhores espectadores se divertirão com um bailarino inglês dançando um giga inglesa, toda a compasso da música; a ridícula cena da ponte quebrada, donde um trabalhador faz burla de um passageiro; e uma graciosa cena de uma horteloa com sua filha e um gato que lhe rouba toda a carne que tem na panela; a tempestade e borrasca furiosa do mar; a cena de um grande mágico, que fará muitas várias transformações muito curiosas. Finalizará esta última cena com um baile de um bailarino que dançará um solo de meio carácter tão

---

<sup>81</sup> ANTT, Real Mesa Censória, cx. 512, doc. 5170 (HTPonline).

natural que pareça uma figura viva. Todo este divertimento será ornado com um grande orquestra e cenário, e vestuário competente, com o qual se espera satisfazer em tudo aos senhores espectadores, principiando-se o dito divertimento às sete horas para melhor comodidade do público. Será o primeiro dia este divertimento no Teatro da Rua dos Condes, domingo, 27 deste mês, e se continuará todas as quartas-feiras, e sextas-feiras e domingos, e dias santos<sup>82</sup>.

A Mesa concede que se imprima a notícia, embora só pudesse circular depois de voltar a ser conferida. Ela dá-nos uma invulgar imagem dos conteúdos que então atraíam os espectadores, e podemos observar que algumas das cenas descritas evocam situações semelhantes às dos entremezes de cordel, igualmente apreciados no momento. O homem que é assaltado enquanto se distrai com a criada, o gato que rouba a carne da panela, por exemplo, remetem para um tipo de cómico que atravessa muitas das pequenas comédias impressas e representadas.

Por outro lado, no aspeto visual e de movimento, a companhia do alemão traz um tipo de espetáculo que perdurará até ao século XIX nas preferências do público, em forma de sessões extraordinárias que serão, muitas vezes, organizadas por artistas vindos de fora.

A notícia do espetáculo de 10 de novembro de 1780 sugere que, depois da saída dos alemães, atuaram os atores:

Sexta-feira, 10 de novembro, dará princípio no Teatro da Rua dos Condes a companhia dos cómicos portugueses às suas representações, com o insigne drama intitulado *Os poderosos empenhos de amor e obrigação*. Será este adornado de cenas também novas, que desempenham os lances da dita obra. Na divisão dos atos haverá duas danças novas, executadas por oito dançarinos, sendo estas de invenção do Sr. Pedro Fementino, autor dos bailes do dito teatro. Com este divertimento deseja a companhia agradar aos senhores espectadores, esperando da sua benignidade a frequência do dito teatro. Princípiará às 7 horas precisas para melhor comodidade dos ditos senhores<sup>83</sup>.

Portanto, o coreógrafo Pietro Fumantino continuava a trabalhar no local para onde Agostinho da Silva o contratara, havia mais de duas décadas. Assim, torna-se clara a existência de uma companhia de dança, com pelo menos oito elementos, bem como a de uma companhia de atores.

É nesse sentido que aponta, igualmente, o relato do abade Grosier sobre o estado dos teatros lisboetas, indicando o da Rua dos Condes e o do Bairro Alto (*Journal de*

---

<sup>82</sup> ANTT, Real Mesa Censória, cx. 512, doc. 5166 (HTPonline).

<sup>83</sup> ANTT, Real Mesa Censória, cx. 324, doc. 2292.



*Littérature, des Sciences et des Arts*, 1781: 389-391), e completando: «Uma companhia de cómicos portugueses representa alternativamente nos dois teatros». Comparando os espaços de um e de outro, o abade salienta que o do Bairro Alto é mais amplo, mas o da Rua dos Condes é mais decorado:

Le Théâtre de Bairro-Alto est le plus vieux et tire son nom du quartier de la Ville où il est établi. Il appartient à la famille du Comte *de Stern* [sic]. Il est assez vaste; le parterre est divisé en deux; il y a un rang de Loges qui ne sont guères plus élevées que le Parterre, et qu'on appelle *Frisures*. On voit rarement ici des femmes, à moins que la salle ne soit absolument remplie. Deux rangs de Loges sont au-dessus des *Frisures*, 11 loges de chaque côté, et 5 dans le fond. Du quatrième rang, la moitié seulement (les deux côtés voisins du Théâtre) s'appelle Loges, le reste se nomme Galerie. Le Souffleur est, comme à l'ordinaire, sur le devant du Théâtre, mais il est assez élevé pour être aperçu de tous côtés. Le Théâtre de la rue de Londres [sic] est plus petit, mais plus orné. Il a le même nombre de rang de Loges, mais il n'y en a que 9 de chaque côté et 5 dans le fond. Il avoit d'abord été bâti pour un Opéra Italien que la Cour vouloit entretenir pour les Factoreries Etrangères, surtout les Angloises et les Allemandes.

A obtenção de licença para espetáculos, nestes primeiros anos do reinado de D. Maria I, não era fácil. Faltando embora um documento oficial, encontra-se difundida a tese de que a rainha mandou proibir a presença de mulheres em palco. Indícios que corroboram a tese estão presentes neste momento da história do Teatro da Rua dos Condes. A Intendência Geral da Polícia foi chamada a responder a um requerimento conjunto do empresário e do proprietário do teatro, em dezembro de 1780:

Paulino José da Silva, empresário, e Henrique da Silva Quintanilha, dono do Teatro da Rua dos Condes, pretendem que Vossa Majestade lhe[s] conceda faculdade de poderem expor ao público, no mesmo teatro, algumas peças cómicas e trágicas representadas por homens, alegando para este fim as avultadas despesas que têm feito no referido teatro, do qual estão pagando décima a Vossa Majestade. E alegando igualmente que os gloriosos ascendentes de Vossa Majestade, o Senhor D. João V, e o Senhor D. José I, frequentaram e assistiram muitas vezes àquelas representações, aprovando com a sua presença aquele ato que em nada se opunha aos bons costumes. Passei ao exame do conteúdo no dito requerimento e achei ser verdade que o suplicante empresário, na inteligência que lhe bastava a licença do Senado da Câmara, gastou naquele teatro agora de próximo um conto e duzentos mil réis, pouco mais ou menos, cuja soma lhe fica de todo perdida se não alcançar a faculdade que pretende e, igualmente, o suplicante que é um traficante de bem limitados cabedais. Quanto, porém, à representação, é bem verdade que os santos padres dos primeiros séculos da Igreja proibiram aos católicos a assistência dos teatros, excomungando e anatemizando aqueles que, esquecidos das admoestações, se apresentavam nos espetáculos. Mas este rigor, então bem fundado, já hoje não tem lugar. Os gregos daquele tempo eram sumamente obscenos, elas não eram mais que umas sátiras mordazes representadas com gesticulações tão desenvoltas e libidinosas que em lugar de moverem o amor da virtude faziam, pelo contrário, o vício

mais apetitoso. Clamavam os santos padres, e com justa razão, porque uns tais espetáculos não só eram contrários aos dogmas da fé da Católica, mas até às leis da razão e da natureza. Foram-se modificando estas representações e, ao mesmo passo, foram diminuindo as queixas dos santos padres, e hoje já vemos de todo esmorecidas[?] as declamações que se faziam, depois que se vê a modéstia e decência com que se adorna o teatro, pelo que respeita ao cenário e vestuário. Depois que os dramas não têm outro fim mais que escarnecer o vício, influindo nos ânimos, com suavidade e alegria, o amor da virtude. Depois que teve nele pintada com as cores mais ridículas a ambição, a avareza, a preguiça, a gula e toda a maldade, é louvada e engrandecida a misericórdia, a humanidade, o amor do próximo e tudo que compõe um varão perfeito. Depois, finalmente, que se tem conhecido que o teatro é a escola da moral, repreendendo o vício. Os políticos mais celebrados da Europa chegam até julgar preciso e necessário nas Cortes um igual divertimento para se entreterem inocentemente aqueles mesmos indivíduos que, faltando-lhe, empregariam o tempo da sua ociosidade em cometer grandes crimes, em prejuízo da tranquilidade pública e em desprezo da santa e respeitável religião católica romana. Sirvam de exemplo as Cortes de Madrid, que têm atualmente dois teatros. Na de Paris há três, em Veneza sete, Parma tem dois, e até o Império do mundo, a cabeça de toda a Igreja, a respeitável Roma, tem cinco; e posto que o Sumo Sacerdote, na faculdade que permite àqueles teatros, não é como príncipe e cabeça da Igreja, mas sim como potentado secular, é certo a não permitiria se se encontrassem com autoridade dos santos padres ou destruísse os bons costumes. Até nas próprias religiões, onde os homens são todos dedicados ao serviço do Deus poderoso e onipotente, se permite para refrigério, em tempo a que chamam Carnaval, que representem algumas eruditas peças que, divertindo os espectadores, lhe influem a moral. Todos estes motivos me parecem os suplicantes dignos da graça que pretendem, muito principalmente sendo as representações todas feitas por homens, com o que não pode haver receio aconteçam aqueles distúrbios que são infalíveis quando se dá um grande ajuntamento de pessoas de ambos os sexos. E, para cortar qualquer abuso que se possa introduzir, será preciso que, debaixo de qualquer pretexto que se alegue, se não consintam mulheres algumas para dentro das portas do teatro da representação, bastidores e casas de cenário e vestuário, e que nos camarotes não haja cortinas nem se consintam mulheres e meretrizes que vão servir de escolho à virtude, e que as peças cómicas e as mais da representação sejam primeiro revistas e examinadas no tribunal da Mesa Censória para serem purgadas no que respeita à religião e bons costumes. Com estas cautelas que farei executar com toda a exação, por serem os teatros e a sua economia um dos objetos da Polícia, me parecem os suplicantes dignos da graça que pretendem. Vossa Majestade, porém, mandará o que for servida<sup>84</sup>.

Ressalta do texto que o intendente se mostra defensor da arte dramática, argumentando que o teatro não se opõe sequer aos princípios da religião. No que diz respeito ao sexo feminino, o que entendemos destas palavras é que se propõe que as mulheres sejam banidas do palco e dos bastidores, mas não do público, exceto as meretrizes ou outras de conduta indecente.

Não descobrimos registo de qualquer espetáculo para o ano de 1781. O próprio livro de lançamento da décima dos prédios para a freguesia de São José, deste ano, indica que as

---

<sup>84</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. I, f. 82-86, 15 dezembro 1780 (HTPonline).

casas foreiras ao marquês do Louriçal que servem de teatro estão «devolutas»<sup>85</sup>. No entanto, Paulino José da Silva por lá se manteve. Além dos múltiplos e poderosos obstáculos que tinha de ultrapassar para manter vivo o empreendimento, enfrentava discórdias entre os próprios agentes com autoridade para intervir sobre a atividade teatral.

Segundo um documento da Intendência datado de 7 de fevereiro de 1782, o Senado da Câmara de Lisboa tentou prender o empresário do Teatro da Rua dos Condes por ter aumentado os preços dos lugares em dia de benefício<sup>86</sup>. O inspetor dos teatros era o desembargador corregedor do crime do Bairro da Rua Nova, Guilherme Batista Garvo. O registo trata de um diferendo entre a Intendência Geral da Polícia e o Senado da Câmara de Lisboa, respeitante à gestão dos teatros:

tendo o empresário do da Rua dos Condes, Paulino José da Silva, afixado editais nas praças públicas desta Corte em que fazia certo, para o dia de hoje, 7 do presente, um divertimento no mesmo teatro, e espalhado e repartido as chaves dos camarotes e lugares da plateia por maior preço do costumado, por ser dia de benefício, para o que, em atenção às maiores despesas que fazia, alcançara licença dele, inspetor, com aprovação minha, a quem toca, como um dos ramos essenciais da polícia, a economia dos teatros. O Senado da Câmara, por motivos particulares, valendo-se da alteração dos preços, intentou mandar prender ao referido empresário, ficando por este motivo enganado o público e embaraçado o divertimento, pedindo-me em suma providência sobre este particular. E vendo eu que aquele procedimento do Senado era intempestivo, incoerente, apaixonado e fautor de desordens, por não ser próprio da sua comissão a inspeção dos teatros, e só sim da polícia, como o é em todas as Cortes civilizadas da Europa, e se mostrar a paixão com que se intentava a referida prisão, querendo que o empresário não alterasse os preços em dia de benefício, quando sempre foi costume o fazê-lo, em razão das maiores despesas que nestes dias crescem pelos novos divertimentos que se expõem ao público, que nunca jamais fica gravado neste excesso por não ser de género de necessidade, que cada um tenha obrigação de comprar, mas sim um mero contrato entre o mesmo público e o dito empresário, sempre praticado à face do Senado e nunca jamais por ele impedido, e que, se efetuasse a dita prisão e suspendesse o divertimento, se seguiriam infinitas desordens no mencionado teatro, motivadas pelas pessoas por quem estavam repartidos os bilhetes e chaves de camarotes, e que se achavam enganadas, mandei suspender na referida prisão e continuar no divertimento prometido, sem embargo da ordem em contrário, por julgar que este era o meio de sossegar tumultos que a paixão principiava a mover.

Brito (1989: 106) afirma que «em fevereiro de 1782 Paulino José da Silva recebeu 127\$150 pelas despesas que fez em reconstruir a sala, camarotes e estábulo na Casa da

---

<sup>85</sup> Arquivo do Tribunal de Contas, Décima da Cidade – Freguesia de São José, Lançamento da décima dos prédios 1781, f. 101. O mesmo no livro de cota DC 552AR-1781, f. 64.

<sup>86</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, livro I, f. 319-321 (HTPonline).

Ópera da Rua dos Condes, que costumam ser usados por Suas Majestades», e um pagamento semelhante em maio, agosto, setembro e outubro de 1787.

No segundo semestre de 1782, uma companhia estrangeira de bonecos atuou na Rua dos Condes. A 14 de agosto de 1782, Paulino José da Silva assinou contrato de sociedade com o italiano Giuseppe Castagna para espetáculos de bonefrates (ADL 42). O tabelião explica que Giuseppe Castagna, «chegando há pouco tempo a esta corte, e pretendendo nela fazer trabalhar uns bonecos, procurando para isso acomodação e teatro, rogara a ele, Paulino José da Silva, se quisesse com ele associar, largando-lhe o Teatro da Rua dos Condes até à Páscoa de Flores do ano próximo que vem de mil setecentos oitenta e três, para nele fazer representar os ditos bonecos as obras que lhe parecer». Estipularam que Paulino ficaria com a quarta parte dos lucros que dessem os espetáculos, e com direito a um benefício; além disso, dispunha do camarote n.º 57, e explorava sozinho o botequim. Apenas são mencionados, da companhia, a esposa de Castagna e mais dois companheiros. Assinale-se, ainda, que Paulino se compromete a garantir o pagamento das assinaturas dos lugares cativos: «todas aquelas pessoas que alugarem camarotes ou a plateia a crédito, e que costumam a pagar a meses ou tempos certos, e que logo não satisfazem todos estes, se obriga ele, Paulino, tomar sobre si tanto para as cobrar como para por eles satisfazer».

Dois meses e meio depois, Paulino renova o arrendamento do teatro, assinando com Diogo José da Silva Quintanilha, procurador de seu pai, Henrique, em 30 de outubro de 1782 até ao Carnaval de 1783 (ADL 43). O valor mantém-se nos 500 mil réis por ano. E «igualmente este arrendamento não só é para representarem no teatro bonecos, mas também figuras vivas, e outro qualquer divertimento que ao rendeiro bem parecer e quiser».

No mesmo ano de 1782, esteve no Condes José Cortez Romanino, bailarino de corda, que depois partiu para a Madeira sem acertar as contas com o empresário. De facto, Paulino José da Silva vê-se obrigado a constituir um procurador para, na ilha, cobrar do bailarino aquilo que lhe ficara a dever: «a quantia que por ajuste de contas ficou devendo a ele, constituinte, de todo o tempo que trabalhou no seu Teatro da Rua dos Condes; e igualmente todos os vestidos de teatro que pediu alugados a ele, constituinte, e seus aluguéis vencidos até à entrega dos ditos vestidos, ou o seu justo valor, não estando em estado de servir; como também o cumprimento do benefício que ajustou com ele, constituinte, fazer em sua utilidade no dito seu Teatro da Rua dos Condes, para

o qual fez certo a volta da dita ilha em o mês de outubro ou novembro pouco mais ou menos» (ADL 44)<sup>87</sup>.

Mas também os bonecos de Castagna tiveram ordem de suspensão, emanada da Intendência Geral da Polícia a 20 de dezembro de 1782<sup>88</sup>. Alegadamente, estavam a apresentar cenas indecentes e ofensivas da moral:

Dando-me parte o ministro inspetor do Teatro da Rua dos Condes que os estrangeiros que nele trabalhavam com os bonecos, representando algumas peças cómicas, sem forma, a que denominam representar de improviso, envolviam algumas ações obscenas, e ao mesmo tempo repetiam algumas vozes contra a modéstia, e ofensivas aos ouvidos das gentes, principalmente do sexo feminino, chegando também a repetirem alguns pedaços de comédias, como eram arte da feitiçaria, animando-as com palavras em que invocavam o demónio, instrução perigosa para se consentir em semelhantes lugares, os mandei advertir, e como continuaram do mesmo modo, chegando o mesmo povo a dar-lhes repetidas pateadas, para evitar que chegasse a maior excesso, os mandei notificar para suspenderem as ditas representações, pois o aviso que vossa excelência me expediu era somente para as consentir, e não até segunda ordem, de donde inferi que a mente de Sua Majestade era só para serem conservados enquanto não praticassem o que acabo de referir, pois, aliás, era perverter o fim com que se permitem as representações, que é o de repreender o vício e ensinar a moral, deleitando.

Entretanto, o Teatro da Rua dos Condes enfrentava uma outra dificuldade: a concorrência do novo Teatro do Salitre. Foi inaugurado a 27 de novembro de 1782, por iniciativa de João Gomes Varela, com traço do arquiteto Simão Caetano Nunes. A Varela sucederia, na empresa, o próprio Paulino José da Silva (vd. Bastos, 1947: 222). De acordo com Cirilo Volkmar Machado (1922: 161-163), Simão Caetano Nunes foi cenógrafo do Condes e ao mesmo tempo do Salitre. Quando foi preciso substituí-lo, entrou Gaspar José Raposo para o primeiro, e Manuel da Costa para o segundo. Por sua vez, Manuel da Costa tornar-se-á, como veremos, empresário do Condes.

Há, além disso, informações sobre problemas do lado da assistência. Segundo José Camões (2016: 210-211),

Em 1782 chega ao conhecimento da Intendência que, no Teatro da Rua dos Condes, “andavam alguns ladrões nas casas e escadas que dão serventia aos camarotes e plateia envolvendo-se com a gente e fingindo apertões metendo-lhe as mãos pelas algibeiras” [Ofício expedido a 27 de dezembro de 1782 (ANTT, IGP, lv. 190, f. 275)]. Para isso o remédio é aparentemente simples, recorrendo ao policiamento reforçado das instalações.

---

<sup>87</sup> Escritura de 10 de dezembro de 1782.

<sup>88</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, livro I, f. 494-495 (HTPonline).

O corregedor do Bairro da Rua Nova “ordenará aos seus oficiais que não consentam à entrada tanto na casa que dá serventia aos camarotes como na casa para onde tem a porta a plateia, e se dão os bilhetes, pessoa alguma parada, e que tenham particular cuidado que à saída espiem aquelas pessoas que em uma e outra casa e escadas estejam demoradas sem destino e só aquelas pessoas que acompanharem algumas senhoras poderão demorar-se enquanto chegam as suas carruagens somente, pondo duas sentinelas à porta para não passar pessoa alguma ainda daquelas que estejam para o pré referido fim, e que não devem retirar-se os mesmos oficiais destes lugares sem se evacuar o referido teatro das gentes que concorreram a este divertimento, nomeando vossa mercê um alcaide e um escrivão com dois homens da Vara para a casa e escadas da entrada dos camarotes e outro alcaide com outro escrivão e dois homens da Vara para a casa que dá serventia à plateia e a porta aonde se dão os bilhetes, andando uns e outros cada um nos lugares apontados separadamente vigiando, mandando vossa mercê a esta Intendência os nomes dos alcaides e escrivães que nomeia para estas diligências”.

Na época 1783/1784, surge um novo empresário a tomar conta do Condes. Trata-se de José Joaquim Ferreira, que assume, com seus sócios (não nomeados), a gestão do teatro, por contrato assinado a 2 de abril de 1783 com Diogo Quintanilha (ADL 45). Segundo este documento, José Joaquim Ferreira era primeiro escriturário da contadoria da Junta das Fábricas do Reino, e morador na Rua Augusta. A renda voltou a um valor muito superior, sendo arrendadas juntamente as casas defronte do teatro, ficando este por um conto, cento e quarenta mil réis, e as casas por sessenta mil réis, total de um conto e duzentos mil réis. Em contrapartida, o pagamento seria efetuado em porções de quinze mil réis em cada uma das primeiras oito noites de representação, por mês.

É de notar que a primeira condição deste contrato se refere à possibilidade de suspensão, o que a faz, alegadamente, uma circunstância provável: «havendo ordem superior por que se suspenda o uso do teatro, será a renda deste à razão de cento e quarenta mil réis por ano, além dos sessenta mil réis das casas, que tudo faz duzentos mil réis, que anualmente deverão ser pagos em dois pagamentos iguais de S. João e Natal».

No mês de janeiro de 1784, a rainha manda fechar os teatros do Salitre e da Rua dos Condes, alegando «escandalosas transgressões das leis divinas e humanas»<sup>89</sup> neles praticadas. Acrescenta ordem de prisão a três elementos da companhia: Vitório, cómico, José Francisco, dançarino, e Serra, talvez também dançarino.

Nas Contas para as Secretarias da Intendência Geral da Polícia existe, com data de 18 de fevereiro de 1784, um papel que explica os motivos que levaram a convocar todos os

---

<sup>89</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. 83, f. 103-103v (HTPonline).

atores portugueses que se achavam espalhados pelos teatros do país para o Teatro da Rua dos Condes<sup>90</sup>, por meio de uma ordem dirigida ao desembargador Guilherme Batista Garvo, inspetor daquele teatro. Informa a Intendência que «mandou vir os cómicos na certeza de que Sua Majestade tinha mandado abrir o mesmo teatro para se representarem nele óperas com figuras inanimadas, como consta dos avisos que ficam nesta Intendência, e depois por permitir el-rei nosso senhor que houvesse entremezes e pantominas, para o que me fez a honra de me mandar chamar à sua real presença para assim mo determinar». Faz crer esta ordem que a precariedade da atividade teatral na capital levava os atores a procurarem exercer a sua profissão noutras terras. Além disso, faz-nos pensar que o rei (D. Pedro III, marido de D. Maria I) estaria mais inclinado do que a rainha a fazer concessões ao mundo teatral.

Perante as dificuldades, José Joaquim Ferreira e sócios poderão ter desistido da empresa. E Paulino José da Silva, querendo regressar, lança mão de uma iniciativa extraordinária.

## **15. O regulamento de Paulino José da Silva (1784)**

Em requerimento datado de 15 de março de 1784, Paulino José da Silva suplica à rainha por uma causa que, «se é dele nos interesses de empresário, é ao mesmo tempo do público, nas utilidades que a este resultam do teatro» (MR 2). Em síntese, trata-se de um discurso apologético dos valores do teatro e em defesa da classe dos artistas. Demonstra, além disso, toda a dificuldade que o poder régio estava a colocar no desenvolvimento da atividade teatral, desde logo porque menciona ser a terceira vez que endereça este assunto à consideração da soberana. Paulino José da Silva acrescenta que a opinião pública está do lado dele, desaprovando a proibição. Diz que escusa até de explorar «o desarranjo de tanta gente que trabalhava no teatro, e as tristes consequências da ociosidade em que ficou».

No que lhe toca enquanto empresário, desabam sobre ele os encargos respeitantes aos contratos que firmou – entre os quais «três dançarinos, que se ajustaram na Itália, e que

---

<sup>90</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. II, f. 34-34v (HTPonline).

receberam em Veneza três meses do seu partido adiantado, e oito moedas cada um para a sua viagem» –, na confiança de que tinha permissão para dar espetáculos no Teatro da Rua dos Condes, em virtude da autorização que recebeu do ministro Guilherme Batista Garvo, em 14 de dezembro de 1782. O documento a que se refere vem transcrito depois: «Sua Majestade foi servida conceder licença aos cómicos portugueses para no teatro da corte executarem as suas representações, na mesma forma com que antigamente deram princípio a semelhantes divertimentos, o que participo a vossa mercê, para que logo sem perda de tempo me trazer uma exata relação dos nomes de todos, e aonde atualmente existem, fazendo vossa mercê avisar todos aqueles que andarem dispersos, e que pelo seu merecimento se fizerem precisos e dignos de trabalharem nesse teatro, e das respostas dos mesmos vossa mercê me fará ciente, para que, sendo preciso, se darem as providências necessárias». Crê-se, pois, que não estaria facilmente disponível um número de atores para formar uma companhia, traduzindo a instabilidade da atividade teatral naquele momento.

Outro anexo da petição apresenta cópia dos contratos firmados com os dançarinos, começando com Pedro Diani, em Florença, a 4 de fevereiro de 1784, por intermédio de André Campigli. O empenho seria por dois anos, e Pedro Diani obrigava-se a «dançar vestido de homem ou de mulher, à satisfação do empresário». Juntam-se-lhe Luís Fabbri, «para dançar vestido de mulher no caráter que for da satisfação do empresário», e Pedro Pinucci, «para fazer as provas que precisas forem, dançar todas as noites que forem destinadas, enquanto durarem os ditos dois anos, e fazer tudo o que lhe ordenar o empresário». Destes, pelo menos Luís Fabbri chegará a dançar no Condes, ainda que alguns anos mais tarde.

O certo é que, segundo as contas da décima da cidade, o teatro ficou, durante o ano 1784, «devoluto»<sup>91</sup>. Em 1785 e 1786 a mesma informação, enquanto ali perto, no recente Teatro do Salitre, apenas o palanque de touros tinha movimento, não assim a casa da ópera<sup>92</sup>. João Gomes Varela, no entanto, não se aquietava, antes apostava em múltiplas ofertas de divertimento à população: jogo da pela, bilhar, jogo da bola, casa da assembleia.

---

<sup>91</sup> Arquivo do Tribunal de Contas, Décima da Cidade, Freguesia de São José, Livro do arruamento 1784, f. 52.

<sup>92</sup> Arquivo do Tribunal de Contas, Décima da Cidade, Freguesia de São José, DC 554AR-1785 (Arruamentos), f. 67v, 75, 76; DC 552AR-1786 (Arruamentos), f. 49.



Paulino interroga, no requerimento: «Se o suplicante tivesse pervertido o teatro; se nele introduzisse peças indecorosas; se não enchesse as obrigações do seu ministério; ou se por qualquer modo estragasse os justos fins da licença que se lhe concedeu, seria de razão que caíssem sobre ele todos os escriturados, até o reduzirem à última indignação. Mas se o suplicante nada disto fez, que motivo há para perder a fé pública que Vossa Majestade lhe conferiu?». Afirmar ter sido escrupuloso na seleção e produção dos espetáculos, de bons costumes, onde o vício é castigado e a virtude louvada.

E lança várias interrogações: «Que outra coisa são os teatros? Que outra coisa as peças que tantos homens de probidade de religião e de letras têm escrito para eles? Como se tem emendado nas cortes mais polidas uma quantidade de vícios, senão expondo-os com desprezo na representação dos teatros? Que horas mais inocentes do que as que ali se passam? Se assim não fosse, não seriam os teatros consentidos por todos os príncipes católicos, e até pelo vigário de Cristo na Corte de Roma. Se assim não fosse, não teria a Real Família um teatro, onde por tantas vezes tem reconhecido estas verdades. Nem consentiria Vossa Majestade que, no da Rua dos Condes, se conservassem camarotes encerrados, que respeitam a pessoa de Vossa Majestade, para quando se quiser servir deles». Em vista de tais constatações, parece incompreensível tanta interdição.

A proposta de Paulino José da Silva é que seja redigido e aprovado um regulamento semelhante àquele produzido em 1771, pela Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos. Vai mais longe na proposta, apresentando ele mesmo um modelo do regulamento que considera justo. Argumenta que o teatro é um divertimento inocente e que «Se, ainda assim, houver algum cómico que, abusando das lições que representa, cometa alguns delitos, como ele os não pratique no teatro, não deve pagar este por aquele». Parece, então, que um dos motivos da repressão sobre o teatro estava no comportamento repreensível de alguns atores.

Conclui Paulino que dirige esta petição às instâncias superiores «Para Vossa Majestade seja servida mandar que fique em seu vigor a licença que se lhe permitiu, e que em consequência dela se abra o teatro quando for tempo; para que a fé pública do suplicante subsista; para que não padeça a inocência; para que se consiga o fim virtuoso a que se propôs o suplicante; e para que os vassallos de Vossa Majestade tenham, no mesmo desafoço do seu divertimento, as melhores lições de fidelidade, de honra e de constância, com que devem ser úteis à pátria, e obedientes a Vossa Majestade, que, se,

ao mesmo tempo que for servida fazer esta graça, conferir a do seu Real Beneplácito e confirmação aos Estatutos, será mais infalível o progresso que o suplicante deseja».

Entrando no regulamento propriamente dito, observamos uma argumentação que segue a linha do pensamento setecentista europeu acerca do papel dos teatros na sociedade. Ou seja, a defesa do teatro como «uma escola pública do amor da pátria, da política, do valor, da moral, do zelo e da fidelidade com que os povos devem servir os seus soberanos, já corrigindo os vícios à face dos mesmos que os cometem, já desterrando insensivelmente os restos de barbaridade que deixaram os infelizes séculos da ignorância».

São apenas dez artigos, que, no essencial, se destinam a promover a boa ordem nos espetáculos, quer do lado do palco quer do lado da plateia. Assim, o primeiro artigo concretiza em norma uma situação que, na verdade, já se verificava, que é a da nomeação de um ministro inspetor «para que a polícia e a boa ordem do teatro se conserve, e para que os espectadores se contenham na devida moderação», devendo ele assistir a cada representação, e tomar medidas no caso de ocorrer ruído ou desordem que a perturbe.

O artigo segundo pretende regular as relações daquele ministro inspetor com os oficiais da polícia: «que o oficial militar que costuma assistir no mesmo teatro, com a sua competente Guarda, auxilie, coadjuve e faça executar todas e quaisquer disposições que forem ordenadas pelo ministro, cessando por este modo todo o conflito de jurisdição entre o inspetor e o militar». Por outro lado, o inspetor estaria também à disposição do empresário quando fosse necessário impor ao pessoal artístico o respeito pelas suas prescrições (art. 3.º). Portanto, a abertura do regulamento com preceitos tendentes a reforçar a disciplina nos divertimentos públicos deixa-nos a ideia de que esse seria um dos principais problemas que afetavam o bom andamento da atividade teatral.

Quanto às produções dramáticas, elas só subiriam à cena depois de aprovação, quer da Real Mesa Censória, quer do ministro inspetor (art. 4.º). E, quanto ao movimento em palco, seriam evitados todos os gestos contrários à moral e aos bons costumes: «Ou seja na ação dos dramas, ou das danças, não haverá no teatro pantomimas que possam servir de escândalo aos espectadores honestos, para que, por uma parte, sejam os atores vistos com a consideração e respeito com que o eram nas repúblicas da Grécia, e, por outra parte, se não estrague o decoro e boa reputação que deve manter o teatro» (art. 5.º).

Assim também se deveria respeitar o horário marcado para o início do espetáculo – e isto era uma exigência explicitamente aplicada aos atores, que receberiam corretivos por parte do inspetor, caso não a cumprissem (art. 6.º). Ainda relativamente ao momento do espetáculo, prescreve-se no artigo 7.º que não entre «no interior do teatro», isto é, nos bastidores, nos camarins e em todas as partes que não sejam de uso público, «pessoa alguma que nele não tenha ocupação, ainda que o empresário lho não duvide; e se, das mesmas ali empregadas, houver alguma que, ou por obra, ou por palavra, sirva de mau exemplo, será o empresário obrigado a dar imediatamente esta notícia ao ministro inspetor, para que, finalizado que seja o último ato, proceda a prisão, de que dará conta a Vossa Majestade, e do seu motivo, para ordenar do delinquente o que for servida».

São os artistas novamente visados no artigo seguinte, de acordo com o qual o inspetor «inquirirá, todos os meses, se algum dos atores ou outra qualquer pessoa das que se ocupam no teatro se comportam no seu ministério com a sisudeza e honestidade devida». Caso tenha conhecimento de desvios, o inspetor informará a rainha, para que decida a pena a aplicar.

O artigo 9.º especifica o que, no entender do autor do regulamento, deve incumbir ao intendente geral da polícia, designadamente: «a inspeção de tudo o que pertencer às comodidades do teatro, para que, socorrido pelas suas providências, não padeça o que respeitar ao seu uso público, nem ao serviço particular, assim no que for preciso sobre o mecanismo do cenário, como sobre o arrançamento e habitação dos atores, dançarinos e músicos da orquestra, conforme as cláusulas com que se houverem contratado».

O artigo décimo, por fim, dispõe simplesmente sobre a aprovação e a publicação dos estatutos, sinal da proteção da rainha sobre o teatro. Assina Paulino José da Silva, em Lisboa, a 15 de março de 1784. É uma iniciativa de valor assinalável, mas que, segundo os dados de que dispomos, não teve acolhimento favorável. De resto, apenas em 1787 voltamos a ter sinais claros de recuperação da vida teatral na cidade. A morte de D. Pedro III, marido de D. Maria I, a 25 de maio de 1786, veio colocar mais um obstáculo à realização de espetáculos públicos.

## 16. Empresários Manuel da Costa e Domingos de Almeida

A solução encontrada para abrandar a sujeição régia foi tornar as companhias exclusivamente masculinas, quer de atores, quer de cantores, quer de dançarinos. Daí o célebre comentário de William Beckford, proprietário e viajante inglês, que esteve em Portugal em 1787 e em 1794, escrito em junho de 1787, dando conta da impressão molesta que lhe causara a vista de homens muscudos e barbudos a representarem papéis de mulheres:

Verdeil (...) não descansou até eu ir com ele ao Teatro da Rua dos Condes (...). A peça desagradou-me mais do que me divertiu; o teatro é baixo e estreito, e os atores – visto que não há atrizes – estão abaixo de qualquer crítica. Visto que as ordens absolutas de Sua Majestade varreram as mulheres para fora dos palcos, os papéis destas são desempenhados por rapazes inexperientes. Avaliai o efeito agradável que semelhante metamorfose não pode deixar de produzir, especialmente no que se refere aos bailarinos, entre os quais se veem uma pastora robusta vestida de branco virginal, com uma suave barba azulada e uma maçã de Adão proeminente, apertando um ramalhete de flores num punho que poderia quase ter derrubado Golias, e um grupo de jovens leiteiras seguindo-lhe as pegadas enormes e levantando a cada passo os saíotes acima da cabeça. Semelhante maneira de esbracejar, de andar aos solavancos e de fazer carinhas foi coisa que nunca tinha visto e que espero nunca mais voltar a ver.

Mas em outubro muda um pouco a opinião: «Após o chá fomos os dois – quer dizer, Verdeil e eu – ao Teatro da Rua dos Condes, um edifício mais tolerável do que o do Salitre mas, em consciência, bastante pobre. Fiquei surpreendido de achar o cenário muito bom e os figurinos esplêndidos e bem concebidos. Tampouco os atores eram tão abomináveis como os do outro teatro. A nossa peça era uma tradução da *Méropé* de Voltaire, com bailados e com uma farsa. (...) Dois jovens, um dos quais vestido de rapariga e muito atraente, cantaram uma modinha encantadora» (Beckford, 2007).

Testemunho semelhante encontra-se em carta de ofício do cônsul da Rússia para o conde d'Osterman, na Corte de S. Petersburgo, referindo a ida da família real à ópera e a relutância da rainha em permitir que as mulheres representem (20 de novembro de 1787): «Le 14 de ce mois, la reine et toute la famille royale a été à l'Opéra de la Rue dos Condes, où tout était préparé pour les recevoir; et on dit que Sa Majesté se propose d'y aller de temps en temps, aussi bien qu'à celui du Salitre, au quel on travaille à toute force pour préparer les loges que la Cour doit occuper. La répugnance que la reine a toujours eue pour consentir des actrices continue malgré les instances du prince, de

l'infant et des seigneurs»<sup>93</sup>. Não obstante, a presença da rainha na tribuna de um teatro público é um sinal de aprovação.

É neste contexto que inicia a voga dos dramas alegóricos e dos elogios dramáticos, onde se exaltam as virtudes da nação, da família real, e a história portuguesa (cf. Cunha, 1916), exprimindo uma concessão da parte dos agentes teatrais no sentido de obterem licença para manterem os teatros abertos. Entretanto, neste mesmo ano, uma reforma da censura institui a Real Mesa da Comissão Geral para o Exame e Censura dos Livros, em substituição da Real Mesa Censória.

Assim, um *Drama para se representar no Teatro da Rua dos Condes em obséquio do felicíssimo dia em que faz anos a augustíssima rainha nossa senhora* foi levado à cena em 17 de dezembro de 1787. As personagens, por norma, são mitológicas ou conceitos personificados. Neste drama, entram como interlocutores: Fama, Alcides, Calíope, Musa da Escultura e o Coro dos Génios. O folheto deste drama já é impresso com a licença da Comissão.

O Teatro da Rua dos Condes esteve, a partir do segundo semestre de 1787, arrendado a Manuel da Costa e Domingos de Almeida<sup>94</sup>, ambos ligados ao ofício teatral, o primeiro pela cenografia e o segundo pelo guarda-roupa, e agora empresários. Quanto ao repertório, para além do drama alegórico e da tragédia *Mérove*, de Voltaire, recuperamos a comédia *Contra amor não há encantos*, que foi impressa neste ano, com a nota de ter sido representada pela companhia dos cómicos portugueses no Teatro da Rua dos Condes. Para além disto, a acreditar nas palavras de William Beckford atrás citadas, a estrutura dos espetáculos estaria já no formato usado até às primeiras décadas do século seguinte: uma peça principal, uma farsa ou um entremez e uma dança.

O que mais se sabe deste ano são indícios de uma concorrência desleal entre os teatros da Rua dos Condes e do Salitre, contando este com a ajuda da adjacente praça de touros, em vista do aviso expedido pela Intendência expondo o procedimento seguido pelos empregados daquela praça de colarem os seus cartazes sobre os da Rua dos Condes (IGP 1). No mesmo livro, tomamos conhecimento da vontade dos empresários de acrescentarem o número de camarotes na sala, em dezembro de 1787 (IGP 2). Com

---

<sup>93</sup> Biblioteca da Ajuda, Pasta 51, XII-10, f. 647v (HTPonline).

<sup>94</sup> Arquivo do Tribunal de Contas, Décima da Cidade, Freguesia de São José, Arruamento 1787, f. 52-52v.

feito, o intendente manifesta estranheza ao inspetor do teatro, Lino António de Abreu, juiz do crime do Bairro de Santa Catarina, por este se ter oposto à obra:

Expõem nesta Intendência os empresários da Rua dos Condes que, tendo levantado seis camarotes na boca do teatro, para acomodarem mais gente, da muita que concorre àquele teatro, e também para se utilizarem do rendimento deles, vossa mercê lhós mandara deitar abaixo, talvez por algum justo motivo que lhe fosse presente, que eles ignoram. Vossa mercê, julgando que não haja causa particular que inste a sustentar aquela deliberação que vossa mercê tomou, lhes permitirá que levistem os mesmos camarotes, debaixo daquelas direções que julgar mais próprias, para não só pelos fins que os ditos empresários expõem, mas sendo o objeto primário utilizá-los para terem mais forças, para poderem, no ano futuro, buscar outras partes que interessem mais os entretenimentos dos habitantes desta capital.

O intendente perspectiva, pois, mais além das projeções dos empresários, um suporte para a possível contratação de melhores artistas.

A Intendência Geral da Polícia vê-se, então, constrangida a regular as disputas entre salitreiros e condenses. Foi necessário impor uma escala repartida de benefícios entre os dois espaços, que no entanto saiu furada. Manuel da Costa transgride o estabelecido, com licença do inspetor. A 8 de janeiro de 1788, o intendente escreve a Lino António de Abreu nos seguintes termos: «Vossa mercê me informará do motivo que houve para alterar a prática e o que vossa mercê havia regulado com um e outro empresário dos Teatros do Salitre e Rua dos Condes, para não fazerem os seus benefícios em dia que fosse pertencente a uma e outra casa» (IGP 3). Acaba por ser permitido o benefício de Manuel da Costa marcado para 10 de janeiro de 1788, na condição de o empresário do Salitre obter benefício em dia que estivesse marcado para o Condes.

A Intendência Geral da Polícia, instaurada em 1760, assume um papel preponderante na inspeção e regulação da atividade teatral lisboeta. Além dos assuntos já abordados, este organismo interveio igualmente na tomada de providências para garantir a segurança dos espaços teatrais. Em fevereiro de 1788, ordenou uma vistoria ao Teatro do Salitre, e outra ao da Rua dos Condes, por meio de um arquiteto e mestres da primeira ordem das obras públicas, que deveriam examinar «se se acha em estado de continuar a servir sem que corra perigo» (IGP 4), devendo os inspetores e empresários assistir ao auto de exame.

Ao referido corregedor Lino de Abreu volta o intendente a recomendar que «não consinta pessoa alguma, por mais qualificada que seja, dentro das serventias do teatro

nem nos camarins mais que os cómicos, dançarinos, comparsas e pessoas empregadas e assalariadas pelo empresário para o serviço do mesmo teatro» (IGP 5). É uma norma na qual as autoridades insistem.

A Intendência chega a interferir na relação entre empresários e seus empregados, procurando cercear a insubordinação dos artistas. Veja-se o que mais contém o aviso citado: «consta (...) que não há a regularidade que deve haver no teatro na cega obediência que devem ter os cómicos, dançarinos e comparsas, e todas as mais pessoas ocupadas no serviço da mesma casa, em executar o que lhes determina o diretor e empresário dela, tendo a liberdade de suscitarem dúvidas e altercarem razões, quando se devem comportar como digo, executando a ordem do dito diretor e empresário». Acresce que os mesmos visados, ou alguns deles, tomam a liberdade de se servir de camarotes alugados a clientes pelo empresário.

A censura literária continuava a ser exercida pela Comissão para o Exame e Censura dos Livros. De 1788, conhece-se o manuscrito de *Os dois amantes em África ou A escrava venturosa*, «comédia (...) composta pelo doutor Carlos Goldoni, no idioma italiano, e traduzida em português para se representar no Teatro da Rua dos Condes». O original de Goldoni intitula-se *La dalmatina* (Almeida, 2007: 286), e a tradução portuguesa foi impressa. Outro folheto editado em 1788 traz a menção «representado no Teatro da Rua dos Condes»: trata-se da comédia de Nicolau Luís da Silva *Os maridos peraltas e as mulheres sagazes*.

Conhece-se, ainda, dentro da produção de elogios, o *Drama para se representar no Teatro da Rua dos Condes em obséquio dos augustos e felizes anos que aos 25 de julho de 1788 faz a sereníssima senhora D. Maria Francisca Benedita, princesa do Brasil*, onde figuram as personagens América, Europa, Júpiter, Italco Classique.

E é, precisamente, através de um drama alegórico publicado que temos acesso aos nomes que integravam o quadro artístico do Condes de Manuel da Costa. A peça é *O prazer da Odisseia*, com texto de Salvador Machado de Oliveira, música de António da Silva Gomes, cenário e máquinas de Manuel da Costa, vestuário de Domingos de Almeida, coreografia de Alexandre Zucchelli. Foi representada naquele ano de 1788, a 21 de agosto, pelo aniversário do príncipe do Brasil, D. José, e oferecida à rainha pelos empresários do Teatro da Rua dos Condes.

Neste momento, a companhia de atores do Teatro da Rua dos Condes integrava Manuel da Costa, António da Silva, Filipe Manuel, João Inácio, Domingos José Ferreira, Cipriano Luís Serafim, Clemente Pereira, António Borges Garrido, João Anacleto de Sousa, Vicente Ferreira. A companhia de bailarinos, igualmente masculina, integrava Alexandre Zucchelli, Luís Secchioni, Nicola Parisini, Luís Fabbri, António Delgado da Silva, José Busselli, José Xavier, António Torres, Pedro Baquino, Joaquim José Couvet, Bartolomeu José, Maurício José de Melo. Como se vê, Manuel da Costa assumia várias funções: empresário, ator, cenógrafo e maquinista.

Na época 1788/1789, Manuel da Costa continua a dirigir a empresa, em sociedade, e mantém o corpo de artistas. Com ele estavam Domingos de Almeida e Sebastião António da Cruz Sobral. Este último, filho de Anselmo José da Cruz Sobral, era magistrado, e sucedeu ao pai na inspeção das obras públicas. Estará também envolvido na construção do Teatro de São Carlos (Ratton, 2007: 276).

Em 1789, os empresários do Teatro da Rua dos Condes requerem para representar nos domingos de Quaresma a oratória *Martírio de Santo Adrião*. O drama sacro já se encontrava licenciado pela Comissão, mas ainda teve de se obter autorização da Intendência, e esta, por sua vez, achou prudente pedir o beneplácito da rainha<sup>95</sup>.

Segundo Cirilo Volkmar Machado (1922: 180-181), Manuel da Costa teve desentendimentos com Sebastião da Cruz Sobral, o que o levou a abandonar a empresa, não deixando, porém, de ser cenógrafo e maquinista. Acrescenta que Cruz Sobral «protegia o Almeida, e governava o teatro, de que se seguiu pôr ele de parte os pintores portugueses, e mandar vir de Itália primeiramente o Mignola, e depois o Baila. Nesta época começou em Lisboa a decadência deste ramo da arte, que se havia conservado com bastante perfeição, sendo os teatros a grande escola dos ornatos e perspectivas, e os altos preços da entrada davam bem para a despesa».

Até sobre um teatro novo o Condes logrou obter a preferência. Já vimos as picardias geradas pela concorrência do novo Teatro do Salitre. Não obstante possuir um edifício antigo e degradado, o Condes continuou a merecer a preferência dos espectadores, bem como a das autoridades.

O Drama intitulado *A palestra diária no jogo do bilhar, ou As paixões dos teatros*, publicado em Lisboa em 1789, contém referência ao Teatro da Rua dos Condes por

---

<sup>95</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. III, f. 51v (HTPonline).



meio de uma personagem que manifesta preferência por este teatro. A lição da peça consiste em afastar as pessoas das casas de jogo e botequins (cenário do «drama», que é comédia); pelo meio surge uma conversa em que duas personagens, Cadete e Cabeleireiro, defendem a sua preferência pelo Condes, contra o peralta mentiroso Bazóbio, que prefere o Salitre:

CADETE – (...) Eu sou apaixonado cá do Teatro da Rua dos Condes.

BAZÓBIO – Fora, tolo! Ó homem, não sejas tal! Não digas tal! Isso não é ter bom gosto!

CADETE – Pelo contrário: cá há melhor casa, melhores dançarinos, e os cómicos não são maus, assim eles tivessem um bom gosto e crítica para elegerem o que se havia de representar. É pena que não tenham uma pessoa que os reja neste particular. Mas assim mesmo, eu antes quero dar-lhe o meu dinheiro, que ir ao Salitre. São paixões. Cada um come do que gosta.

BAZÓBIO – Ah, quem tal diga! Uns homens que não têm vozes, nem bom cenário! Ora, Cadete, tu estás louco.

CADETE – Não importa, (*rindo-se*) cura-te tu dessa mania, que eu menos mal vou com a minha. Salitre, homem, é rico, tem bons cómicos, boa música, etc. Porém, eu vou cá a outra. Também tem bons bailarinos, casa espiritosa, música excelente, e também tem vozes, que eu já os ouvi cantar. Enfim, amigo, Rua dos Condes.

(*Entra o Cabeleireiro, e Bazóbio pergunta*)

BAZÓBIO – Ó mestre, de qual dos teatros é você apaixonado?

CABELEIREIRO – Rua dos Condes. Só por ver as damas que representam. Cáspite! Que pisar! Fingem bem o natural! Aquilo é que é ser cómico!

«Cantar» é uma palavra-chave deste excerto, pois a tendência era retomar os espetáculos com música e canto, e em pouco tempo regressaria a ópera a este palco.

Para além do drama sacro de 1789, há diversas referências a espetáculos representados neste ano, em geral comemorativos de datas importantes da família real. Talvez por isso tenha havido a preocupação de editar os textos.

O drama *A alegria geral da nação toda* foi representado «na melhoria do sereníssimo senhor Dom João, príncipe do Brasil», futuro rei. A 25 de abril daquele ano, outro drama, com as personagens Vénus, Adónis e Marte, foi representado em comemoração do aniversário de Carlota Joaquina, princesa do Brasil, esposa do precedente, com quem casara em 1785. Para o aniversário do mesmo príncipe, a 13 de maio, deu-se o elogio dramático *A alegria dos deuses*, entrando como personagens Tejo, Proteu, Neptuno, Minerva, Mercúrio, Júpiter. Em celebração do «feliz dia natalício da sereníssima

senhora D. Maria Francisca Benedita, princesa do Brasil», a 25 de julho, representou-se o drama *O novo astro*. «Para o dia natalício da sereníssima senhora Dona Maria Ana, infanta de Portugal», a 7 de outubro, subiu à cena o drama *O presente de Palas*. E, finalmente, a 17 de dezembro, celebrou-se o aniversário da rainha, com o drama alegórico *O dia sem igual*.

Havia, então, um clima propício à emergência de poetas dedicados a louvar as qualidades da família real, exprimindo em versos dramáticos as características que assentam na nobreza de Portugal. Em geral, tais elogios recorriam a personagens alegóricas, ou a divindades da mitologia clássica. Por exemplo, o Tempo, o Heroísmo, a Fortuna, a Lusitânia são personagens do drama de Henrique José de Castro que a 13 de maio de 1790 celebrou o aniversário do príncipe João, sob o título *Lusitânia triunfante*. Com o regresso do pendor lírico, estes dramas serão, por vezes, postos em música e cantados em italiano.

## **17. Última temporada de ópera no palco da Rua dos Condes**

Quando a empresa fica nas mãos de Domingos de Almeida, em 1790, este toma a iniciativa de fazer de novo o Condes uma casa de ópera. Entre 1790 e 1792, ouve-se o canto italiano no velho e resistente Teatro da Rua dos Condes, e com ele regressa uma assistência escolhida. Apenas homens cantavam, alguns deles em carácter feminino. Assim, a companhia de canto integrava António José da Silva, Francesco Bartocci (ou Bartozzi), *primo buffo*, Francesco Rossi, *prima donna*, Leonardo Martini, *prima donna seria*, Luigi Secchioni, *secondo buffo*, Carlo Fidanza, Antonio Brizzi, Ludovico Brizzi, Andrea Rastrelli. Manuel da Costa continuou a trabalhar na cenografia, e Domingos de Almeida nos fatos.

Contrastando com o pendor sério dos dramas alegóricos à família real, na ópera seguiu-se a tendência do *dramma giocoso*. Em 1790, apresentaram-se os seguintes: *I filosofi immaginari*, com música de Giovanni Paisiello, dirigida por António Leal Moreira, interpretado por Francesco Bartocci (Petronio), Leonardo Martini (Clarice), Francesco Rossi (Cassandra), Luigi Secchioni (Julião); *Il marchese di Tulipano ossia Il matrimonio inaspettato*, uma *farsetta in musica*, libreto de Pietro Chiari, música de

Giovanni Paisiello, dirigida por António Leal Moreira, cenários e maquinismos de Manuel da Costa, vestuário de Domingos de Almeida.

O folheto do drama jocoso para música *Os filósofos imaginários* contém uma dedicatória de Domingos de Almeida aos espectadores, agradecendo «o grande aplauso e geral aceitação que teve o primeiro drama», acrescentando: «E, como alguns senhores acharam a tradução daquele assaz livre, trabalhei o possível para que a deste fosse mais literal e servil». A 30 de outubro de 1790, a companhia italiana da Rua dos Condes representa uma *burletta* no Teatro da Ajuda, acompanhada de 30 músicos da Capela Real, com António Leal Moreira no cravo, diretor musical da Rua dos Condes (que passou depois para o São Carlos, em 1793-1799). Terá sido *Il marchese di Tulipano* ou *I filosofi immaginari* de Paisiello (Brito, 1989: 76).

O espetáculo de aniversário da rainha, a 17 de dezembro de 1790, foi cantado em italiano, com *Il tempio della gloria*, texto de Eustachio Manfredi, música de Carlo Spontoni, sob a direção de António Leal Moreira. O empresário Domingos de Almeida escreve que «mandou a Itália compor a presente ação dramática com a sua competente música». Interpretaram-no Francesco Bartocci (Genio Lusitano), Leonardo Martini (Aretea), Francesco Rossi (Gloria), António José da Silva (Destino) e Carlo Fidanza (Idea delle Perfezioni).

O ano 1791 oferece uma extensa composição de títulos interpretados sobre o tablado do Condes. Francisco António Lodi, comerciante de Lisboa, tomou a empresa da Casa da Ópera e Teatro da Rua dos Condes a partir do Carnaval de 1791, dia em que acabava a do anterior empresário – e constitui procurador o seu cunhado Vitorino António Machado, para administrar a casa. Lodi multiplica a produção operática neste local, ainda que, como veremos, tal se revele uma opção ruínosa.

No Carnaval de 1791, sobe à cena *L'italiana in Londra*, do género cómico, com música de Domenico Cimarosa, dirigida por António Leal Moreira, cenário de Manuel da Costa, vestuário de Domingos de Almeida, intérpretes Francesco Bartocci (Polidoro), Leonardo Martini (Livia), Francesco Rossi (Madama Brillante), António José da Silva (Milord), Luigi Secchioni (Sumers). Fora representado no Carnaval de 1788 no Real Teatro de Salvaterra. O autor do libreto é provavelmente Giuseppe Petrosellini<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Cf. Sadie, 1992: 400; BN COD. 1396.

O cantor português António José da Silva fez parte do elenco de mais duas óperas cantadas no Condes: *Giannina e Bernardone*, de Domenico Cimarosa, na primavera de 1791, onde interpretou Masino; *Il conte di bell'umore*, de Marcello Bernardini (da Capua), na mesma altura (Moreau, 1981: 42). A primeira era uma produção amplamente difundida nos teatros líricos da Europa, desde a sua estreia em Veneza no outono de 1781; a segunda teve a primeira apresentação em Roma, no Carnaval de 1783, e apareceu dois anos mais tarde em Lisboa, no Teatro de Salvaterra.

Segundo Joaquim José Marques (1947: 141), em 1791 estavam também afetos ao Teatro da Rua dos Condes os portugueses José Félix da Costa, João Anacleto, João Inácio e Domingos José Ferreira. Na lista dos compositores interpretados, encontram-se Giovanni Paisiello (1740-1816), António Leal Moreira (1758-1819), Domenico Cimarosa (1749-1801), Marcello Bernardini da Capua (c. 1730-c.1799), Giuseppe Gazzaniga (1743-1818).

Francesco Bartocci, baixo, vinha de Itália, onde cantava desde pelo menos 1778; Francesco Rossi, soprano, e Andrea Rastrelli, tenor, vinham também dos teatros italianos. Antonio Brizzi, baixo, cantava em Turim em 1790; e Ludovico Brizzi, tenor, havia cantado em Veneza e em Bolonha.

No que se refere às produções, acrescentamos os títulos *La serva padrona*, uma *burletta* com música de Giovanni Paisiello, o *dramma per musica Il puro omaggio*, com libreto de Gaetano Martinelli, poeta ao serviço da rainha, e música composta por António Leal Moreira (para o aniversário do príncipe João, a 13 de maio). No verão de 1791, há que assinalar a aparição de *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile*, célebre texto de Beaumarchais, aqui adaptado com música de Giovanni Paisiello, dirigida por António Leal Moreira, bailes de Carlo Bencini, cenários de Francesco Minola, vestuário de Domingos de Almeida, maquinismos de Felice Cerliani. Segundo Sousa Bastos, foi a primeira vez que se representou esta obra em Lisboa.

Naquele verão, representou-se também *La moglie capricciosa, dramma giocoso*, um texto de Filippo Livigni, com música de Giuseppe Gazzaniga, dirigida por António Leal Moreira. Para o outono, há notícia de *I zingari in fiera* e de *I due supposti conti*, ambos *giocosi*, sendo o primeiro de Giuseppe Palomba, com música de Giovanni Paisiello, e o segundo de Angelo Anelli, com música de Domenico Cimarosa. Finalmente, o aniversário da rainha, a 17 de dezembro, foi celebrado com outro *dramma giocoso*, *Il*

*marito disperato*, escrito por Giovanni Battista Lorenzi, com música de Domenico Cimarosa. São ainda de destacar os bailes trágicos que neste ano foram apresentados, conhecendo-se os títulos *Orizia e Boreas* e *Edipo*.

No Carnaval de 1792, ainda se ouviu ópera na Rua dos Condes, nomeadamente, *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*, um *dramma giocoso* com texto de Giuseppe Palomba e música de Domenico Cimarosa, dedicado pelo empresário Lodi ao marquês de Pombal; e *Il Don Giovanni ossia Il convitato di pietra*, com libreto de Da Ponte e música de Giuseppe Gazzaniga, dedicado pelo empresário Lodi ao marquês de Abrantes. E, finalmente, a *farsa per musica* intitulada *L'impresario in angustie*, com música de Domenico Cimarosa, dirigida por António Leal Moreira, texto de Giuseppe Maria Diodati. Esta ópera, representada pela primeira vez no outono de 1786 em Nápoles, foi dedicada pelo empresário Lodi ao duque de Cadaval: «Vossa excelência conhece que a ação do mesmo drama é tirada das penosas circunstâncias a que me reduz a triste e duvidosa condição de empresário, e espero, portanto, que este motivo seja mais um estímulo para que vossa excelência o proteja e me não prive da única vantagem que espero recolher desta minha arriscada e laboriosa aplicação».

O título da ópera é bem significativo dos trabalhos que o empresário tomava sobre si. Como observa John Brewer (1997: 364-365), «The elaborate settings, the public spectacle, the novel Italian singers created enormous interest, especially among the rich and aristocratic. (...) Despite its standing as the latest craze about town, Italian opera did not make money. The costs of mounting new productions were enormous and the fees commanded by the best Italian singers were crippling. (...) But still, managers rolled from one financial crisis to the next. Opera then, as today, could not survive without a subsidy».

Com estes espetáculos interrompe-se a ópera, e bem assim a empresa de Francisco António Lodi, que é substituído por Domingos de Almeida. Este retoma os espetáculos em língua portuguesa. Daqui até ao fim do século, porém, os elementos para a história do Teatro da Rua dos Condes voltam a escassear, e indiciam uma suspensão temporária de atividade.

## 18. Regresso dos cómicos portugueses

A transição do teatro lírico para o teatro declamado obriga os dirigentes a tomarem medidas para o regresso dos cómicos nacionais ao palco do Condes. O intendente Pina Manique escreve ao ministro José Seabra da Silva, em 30 de setembro de 1792, que «atualmente se não acham nesta corte todos os cómicos que havia quando trabalhavam os dois teatros nacionais; porque uns foram para Espanha, outros saíram para as colónias deste reino, e outros se inabilitaram por moléstias»<sup>97</sup>. Os poucos que restaram ajustaram-se com um empresário, que foi o único homem que se prestou a esse cargo. O próprio intendente determinou que o local onde esses cómicos iriam trabalhar fosse o Teatro da Rua dos Condes. Solicitou aos cómicos João Anacleto e José Félix uma lista dos atores e dançarinos presentes na capital, e entregou-a ao empresário, para que os escriturasse. Além disso, nomeou inspetor do teatro o juiz do crime do bairro de Mocambo. Tudo com licença de Sua Majestade.

No mesmo documento, o intendente expõe os motivos de recair a sua escolha sobre o Teatro da Rua dos Condes. Trata-se de um texto já conhecido e citado, mas que aqui cabe especialmente como uma das fontes da eminência do teatro objeto desta tese. Escreve o intendente:

Agora passo a expor a V. Ex.<sup>a</sup> os motivos que tive para escolher o Teatro da Rua dos Condes para esta empresa, que são uns poucos. *Primo*, pelo lugar em que está situado este teatro, e por ter a largueza, que é bem manifesta. *Secundo*, por ser um teatro com todas as comodidades precisas para este trabalho. *Tertio*, por terem largueza os corredores que dão serventia aos camarotes, para não acontecerem as desonras que de ordinário sucedem nestes lugares. *Quarto*, por ter diversas serventias para a rua, separadas umas das outras, para que, no caso que aconteça haver algum fogo, possam os espectadores sair com facilidade, e não suceder o que infelizmente aconteceu no Teatro de Saragoça, em que pereceram mais de seiscentas pessoas, por causa de um fogo que houve no mesmo teatro. *Quinto*, por ter com decência a casa onde se vão refrigerar alguns dos espectadores, para beberem os seus cafés, e buscando outros socorros que nela há, para remediarem alguns casos acidentais, que acontecem nestes lugares.

Quanto ao Salitre, as desvantagens eram evidentes, seguindo o mesmo discurso. Apenas uma saída, servindo os espectadores da plateia e dos camarotes em simultâneo, escadas e corredores estreitos. O mais preocupante era a debilidade dos fundamentos do

---

<sup>97</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. III, f. 264v-267 (HTPonline).

edifício: «é um teatro formado sem alicerces, e sobre paus de prumo metidos na terra, suscetíveis de se arruinares mais depressa». As autoridades que praticaram a vistoria vaticinaram um fim próximo ao edifício. O Salitre estava, sem embargo, destinado a uma vida longa – o seu fim terá exatamente a mesma causa do da Rua dos Condes, a abertura da Avenida da Liberdade, muitos anos depois.

O intendente considera ainda necessário prevenir a rainha sobre os graves defeitos que caracterizam quer os atores quer os empresários coevos. Reputa-os egoístas, caprichosos, capazes de tudo para atingirem os fins próprios, incapazes de seguir as regras do ofício que praticam, e afirma que os atores muitas vezes incluem palavrões de moto próprio nas suas falas. Só que eles têm, segundo o intendente, habilidade para se fazerem proteger por indivíduos poderosos, e assim vão escapando às sanções.

Por outro lado, o intendente considera que também os espectadores têm de ser policiados, porque «ordinariamente o maior número dos espectadores é gente ociosa, pouco considerada e instruída», propensa a desacatos. Por este motivo, julga necessário estender o controlo policial a toda a assistência, ainda que os de melhor condição protestem.

Por tudo isto, embora existisse vontade de fazer funcionar ambos os espaços, Salitre e Condes, apenas se concede licença a este último. Assim, na época de 1792/1793, o Condes abandona a dominância operática e volta a assentar em espetáculos em português. Não será alheia a esta viragem a concomitante fundação do Teatro lírico de São Carlos na capital portuguesa.

Um aviso de 3 de junho de 1793 ordena que se aplique ao Teatro de São Carlos a lei de 17 de julho de 1771, com a diferença de que as atribuições que pertenciam ao Senado da Câmara de Lisboa passavam para o intendente. Neste sentido, o lugar que cabia, naquela lei, ao Teatro da Rua dos Condes deixa, naturalmente, de lhe pertencer. Só poderia haver um espaço para os dramas em música, e seria o novíssimo S. Carlos. Por outro lado, desde a criação do lugar de intendente geral da polícia, a este cabia regular e dar licenças a todos os espetáculos públicos, por intermédio de comissários e inspetores na sua dependência.

O empresário Domingos de Almeida, à conta da decisão do intendente, consegue assim reunir um grupo assinalável de artistas: José Félix da Costa, António Manuel Cardoso, José dos Santos, Clemente Pereira, Vitorino José Leite, João Inácio, António José da

Serra, Francisco Manuel Madeira, Diogo da Silva, José da Cunha, Maximiano José de Lima, Domingos José Ferreira, Filipe Manuel.

O folheto da comédia de Goldoni *O homem prudente*, representada a 4 de novembro de 1792, faz-nos saber quais deles se travestiam. Nesta peça, Vitorino José Leite interpretava Diana, João Inácio era Rosaura, António José da Serra personificava Beatriz, Francisco Manuel Madeira era Columbina. Junto com o drama alegórico *O auspício feliz*, construíram o espetáculo de inauguração da nova época.

Sabe-se, ainda, que o empresário Domingos de Almeida obteve licença para representar «dramas ou peças sérias»<sup>98</sup> na Quaresma de 1793. Por outro lado, embora a companhia fosse masculina, foi possível ver e ouvir uma senhora em palco. As cantoras escapavam mais facilmente à interdição que afastava as mulheres do palco. A 5 de fevereiro de 1793, Sua Majestade autorizou Maria Joaquina a «cantar nos intervalos das oratórias que se tem permitido no mesmo teatro» e a realizar ali dois dias de benefício<sup>99</sup>.

Na época 93/94, alguns dos atores transitaram para o Salitre, nomeadamente, José Félix da Costa, António Manuel Cardoso, José dos Santos, Vitorino José Leite e Francisco Manuel Madeira. Na altura, o Teatro do Salitre era explorado por António José de Paula e António Gomes Varela.

## 19. Aproximações ao Salitre

A finalizar este segundo período da história do Teatro da Rua dos Condes, surge um acordo de sociedade com o Teatro do Salitre, protagonizado por Francisco António Lodi e Domingos de Almeida, desde a Páscoa de 1794 até ao Carnaval de 1795 (ADL 46)<sup>100</sup>. Uma companhia cômica portuguesa, onde se incluíam Vitorino José Leite, António Manuel Cardoso, Francisco Manuel Madeira, José dos Santos e Diogo da Silva, atuaria em ambos os locais.

Lodi mantinha em sua posse o cenário, vestuário e adereços que havia comprado a Almeida em 1791, na transferência da empresa, ao que acrescentava mobília por ele

---

<sup>98</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 327, f. 148.

<sup>99</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 327, f. 148v.

<sup>100</sup> Contrato assinado a 15 de abril de 1794.



mandada fazer. Domingos de Almeida, ficando a exercer os ofícios de administrador e alfaiate dos dois teatros, ganharia 60 mil réis por mês. A exploração dos botequins e o eventual aluguer de fatos entravam como receitas nesta sociedade. O cunhado de Lodi, Vitorino António Machado, ficaria a substituí-lo sempre que necessário. Uma das cláusulas deste contrato consistia na venda de Lodi a Almeida de uma parte do vestuário, cenário, adereços e mobília, pela quantia de 1.457\$237,5 réis.

O arrendamento do espaço da Rua dos Condes foi negociado com José Tomás da Silva Quintanilha, filho e sucessor de Henrique José da Silva Quintanilha, no dia 19 de abril de 1794 (ADL 47), por 950 mil réis, não obstante existirem ainda dívidas do arrendamento dos anos anteriores. Para contornar o problema, ficou Almeida como rendeiro e Lodi como fiador.

Uma explicação do fracasso financeiro destes últimos anos advém da proibição real que é mencionada neste contrato de arrendamento, localizando-a algures entre a Páscoa de 1793 e o Carnaval de 1794. E nem na Quaresma terá havido permissão para qualquer drama, se estiver certo o testemunho de um viajante, que escreve de Lisboa em abril de 1794: «We arrived in this city, just at the commencement of a long, six weeks Lent, during which, the theatres, and other places of amusement, are all shut up. But the want of these entertainments has been amply supplied, by the processions, fêtes, miracles, &c. &c. that take place in one or other of the churches, almost every day» (Fox, 1799: 359-360).

Um dos escassos registos de espetáculos no Condes entre a última temporada lírica e o fim do século provém, precisamente, de uma proibição, em agosto de 1794. A Intendência manda suspender as representações de uma peça do Padre José Manuel de Abreu e Lima, «por conter a mesma peça atos tais que se não deviam pôr em cena, e porque ofendiam o decoro de alguns corpos tão claramente que, em lugar de tirar partido o público, produziria efeitos contrários àqueles por que se consentem e toleram os teatros»<sup>101</sup>.

Há notícia de se ter representado no Carnaval de 1795 o drama em 1 ato com música *Rinaldo d'Aste ou O morto-vivo*, traduzido do italiano. A música era de Marcos António Portugal, a cenografia de Gaspar José Raposo. Ainda os homens interpretavam papéis femininos, pois a distribuição era a seguinte: Vitorino José Leite (Clelieta), António

---

<sup>101</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. IV, f. 171v-172 (HTPonline).

Manuel Cardoso (Rinaldo), Francisco Manuel Madeira (Fiorina), José dos Santos (Berto), Diogo da Silva (D. Honório). O texto original é provavelmente de Giuseppe Carpani. Em italiano foi este drama apresentado quatro anos mais tarde no Teatro de S. Carlos, por ocasião do aniversário da princesa Carlota Joaquina, a 25 de abril de 1799.

Naquele ano de 1795, uma reforma censorial reinstala o sistema tripartido: Santo Ofício, Ordinário e Desembargo do Paço são de novo as instâncias que devem aprovar as peças.

Em 1795/1796, Paulino José da Silva volta a ser o empresário do Condes, mas pouco se sabe sobre esta empresa. Além do teatro, Paulino continuava a ter uma loja de ferragens no Rossio. Arrenda o espaço de José Tomás da Silva Quintanilha (ADL 48), por um ano, de 5 de abril de 1795 até o Carnaval de 1796, pela quantia de 800 mil réis, compreendendo o botequim e casas anexas. Caetano José de Brito, negociante, morador no Campo de Santana, entrou como fiador de Paulino José da Silva.

O proprietário, tal como no arrendamento anterior, garante, para ele e para o irmão Joaquim José da Silva Quintanilha, co-herdeiro, lugar franco na plateia superior, em todas as representações.

Paulino necessitou de pedir um empréstimo de 400 mil réis para preparos e consertos no teatro, conseguindo-o, sem juros, de José Joaquim António de Oliveira, criado do duque de Cadaval (ADL 49)<sup>102</sup>. Em compensação, cede ao credor o seu benefício, que previa realizar no dia 7 de maio do mesmo ano de 1795. Para garantia ao credor, hipoteca todo o vestuário e cenário do teatro.

De novo, ter-se-á procurado reunir em sociedade o Salitre e o Condes, por iniciativa de António José de Paula e Paulino José da Silva. No entanto, tal como refere Marta Rosa (2017: 69), «Apesar do parecer favorável do intendente, a 22 de junho de 1795, não há dados que permitam afirmar que a sociedade tenha sido estabelecida e que Paula tenha exercido atividade neste teatro [o Condes]».

Ainda que escasseiem as notícias de espetáculos nos últimos anos do século XVIII português, é neste mesmo período que florescem dramaturgos como João Batista Gomes Júnior (ca. 1770-1803), autor da tragédia *Nova Castro*, tão popular nas décadas seguintes, António Xavier Ferreira de Azevedo (1784-1814), especialista em melodramas e farsas, José Manuel de Abreu e Lima (1764?-1835), fecundo tradutor de dramas sentimentais.

---

<sup>102</sup> Contrato de 31 de março de 1795.

João Salgado, na sua breve *História do teatro em Portugal* (p. 34), escrevia em 1885:

As obras de António Xavier ainda hoje figuram nos repertórios dos teatros provincianos, onde continuam acolhidas, com grandes aplausos e estridentes gargalhadas do público mais lorpa, a sua farsa *Manuel Mendes Enxúndia*, a comédia *Pedro, o Grande*, o *Santo António*, o *Velho chorão*, a *Mulher de dois maridos*, etc. Estas obras eram fartos repositórios de graça e chalaça portuguesa, que a falta de erudição do autor não prejudicava; condenadas pela renascença do teatro sob a influência de Garrett, ainda algumas (como o *Manuel Enxúndia* e quase todas as que citámos) puderam resistir até aos nossos dias.

Os estrangeiros que nos visitaram não deixavam de anotar a estranheza que lhes causava a ausência de mulheres em palco. J. B. F. Carrère, no seu *Panorama de Lisboa no ano de 1796* (1989: 42-43), descreveu assim a sua impressão:

Lisboa possui dois teatros: um, destinado às comédias portuguesas; o outro, reservado à ópera italiana. A sala do primeiro é estreita, apertada, decorada com mau gosto; a do segundo é mais ampla – foi construída recentemente à custa de uma sociedade. A comédia portuguesa é detestável, a ópera italiana tem um elenco muito bom. Os portugueses, para em tudo serem originais, até nos espetáculos dos seus teatros da capital se singularizam, por não admitirem mulheres no palco, sendo os papéis femininos desempenhados por homens; na ópera, por *castrati*, nas comédias e nos bailados, por machos já barbados. É ridículo ouvir uma voz masculina e rude sair do corpo de uma jovem pastora, de uma princesa, de uma sécia. É igualmente ridículo o espetáculo de pastorinhas jovens, camponesas e ninfas a rebentar-lhes a barba e a executarem um bailado, o que o torna repugnante a quem assiste. O vermelhão que lhes cobre as faces ainda mais realça a sombra da barba, e este conjunto dá-lhes uma aparência de fúrias, contrastando disparatadamente com os personagens que representam. As mulheres que não possuem carruagem frequentam pouco os espetáculos. Este prazer torna-se muito caro; além dos gastos com os trajos e adornos, do custo do bilhete, há ainda a contar com o aluguer de uma carruagem por meio dia, pois nenhuma senhora se atreverá a ir a pé.

Após a empresa de Paulino José da Silva, segue-se um período em que escasseiam as informações, nomeadamente em 1797 e 1798.

No fecho de contas da sociedade Lodi-Almeida (1794-95), assinado a 23 de novembro de 1797 (ADL 50), é dito que Almeida não cumpriu o pagamento, e conclui-se que a sociedade terá sido financeiramente ruínosa. Com efeito, nos números acharam haver de perda (por conta de ambos) a quantia de 1.420\$748, contando o abatimento que com o uso tiveram cenário, vestuário e móveis. Avaliando então os bens existentes no Teatro da Rua dos Condes, foram contabilizados em 1.943\$667 réis, ficando assim na posse de

Francisco António Lodi, dado o incumprimento do sócio. Por conta da perda total da sociedade, Domingos de Almeida ficou ainda devedor de Lodi, obrigando-se a pagar a quantia num prazo de seis anos. É certo, também, que um dos principais frequentadores do Teatro da Rua dos Condes, o duque de Cadaval, ficou em dívida do camarote efetivo que detinha, somando 245\$560 réis referentes à duração da sociedade. Era frequente os próprios camarotes reais ficarem por pagar.

José Cornide, viajante que esteve em Lisboa em 1799, reporta que o Teatro da Rua dos Condes se encontrava fechado: «Lisboa tiene hoy un paseo público entre la Plaza del Recio [Rossio] y la plazuela de la Alhandra o de la Alegría. Tiene ópera con un hermoso teatro llamado de San Carlos junto a San Francisco. Comedia en el del Salitre cerca de dicha Plaza de la Alegría; es provisional y malo. Ni en el da rua dos Condes ni en el do Bairro Alto se representa; la comedia portuguesa es muy buena, la ópera excelente y los bailes grotescos regulares» (Abascal Palazón e Cebrián, 2009: 781).

### **III. SÉCULO XIX ABSOLUTISTA E LUTAS LIBERAIS**

Do ponto de vista da documentação, o segmento que neste trabalho é considerado como terceiro período do Teatro da Rua dos Condes caracteriza-se por marcas de transição, entre uma cultura manuscrita e um progressivo alargamento da esfera pública. Começa a abrir-se o leque de fontes, principalmente devido à emergência de um número significativo de periódicos, porém, uma grande percentagem dos títulos tem caráter político ou de opinião, e raramente de notícia ou crítica de teatro. Além disso, as convulsões políticas deste período, nomeadamente as invasões francesas e as lutas liberais, por vezes, obscurecem o desenrolar dos acontecimentos teatrais.

Assim, o conjunto de dados surge mais volumoso, em relação aos períodos setecentistas, mas ainda distante da abundância dos períodos seguintes. Em todo o caso, será, sem dúvida, um intervalo da história do Condes, e do teatro português em geral, em que assume particular relevo o fator político, sobre o decurso das atividades artísticas e sobre os espetáculos.

Após a inauguração do Teatro de São Carlos, em 1793, o da Rua dos Condes mergulha em decadência, com espetáculos intermitentes, acentuada pelos processos de execução jurídica levantados pelo proprietário, José Tomás da Silva Quintanilha, sobre os empresários. Francisco António Lodi e Domingos de Almeida endividaram-se e deixaram de pagar a renda; depois, com Paulino José da Silva, a situação agrava-se.

Por estes motivos, podemos dizer que o terceiro período do Teatro da Rua dos Condes abre com dois acontecimentos indissociáveis: a tomada da empresa por António José de Paula e a readmissão de mulheres em cena.

#### **1. António José de Paula e o regresso das mulheres ao palco**

Apesar de ter sido um dos eminentes artistas teatrais portugueses da segunda metade do século XVIII, não consta que António José de Paula tenha pisado o palco da Rua dos Condes como ator. Passou pelo Bairro Alto e pelo Salitre, aventurou-se nos territórios

ultramarinos. Só nos últimos anos da sua vida se ligou ao Condes, já como empresário, a partir do final de 1799<sup>103</sup>.

Segundo Marta Rosa (2017: 80), «A transferência de António José de Paula e Companhia para este teatro fez-se por meio de um requerimento do empresário, no qual manifesta a pretensão de se mudar para a Casa da Ópera da Rua dos Condes, que se encontrava devoluta, mantendo a sociedade com José Marques Pessoa». A informação é recolhida do livro 200 da Intendência Geral da Polícia, datada de 17 de agosto de 1799, em que o intendente remete ao juiz do crime do bairro de Andaluz «o requerimento incluso que ao Príncipe Regente Nosso Senhor fizeram os empresários do Teatro do Salitre, António José de Paula e Companhia, para vossa mercê lhes permitir a licença que suplicam de poderem trabalhar no Teatro da Rua dos Condes, mandando consertar toda a casa e suas serventias com toda a segurança»<sup>104</sup>. A interrupção de atividade do Condes terá sido relativamente longa, tornando-se necessário efetuar uma vistoria para garantir a segurança do edifício.

Ainda em 1799, em resultado das diligências de Paula, chega finalmente a autorização para que a atriz Leocádia Maria da Serra se apresente em palco (Rosa, 2017: 82). Segundo a descrição do viajante Carl Ruders (2002, I: 114), foi também autorizada a representar a atriz sueca Ana Isabel Reuter, até que, aos poucos, foram entrando mais atrizes:

O teatro, como disse, tinha então escriturado uma atriz [Serra] e esperava-se, nessa época, que seria concedida permissão para mais. Essa esperança, porém, desvaneceu-se subitamente, recebendo os empresários, justamente no momento em que os teatros iam abrir, ordem para não exibirem mulheres em cena. Depois de alguns dias de demora, os espetáculos começaram por fim, mas todos os papéis de mulher eram desempenhados por homens. Esta deliberação não podia, de forma nenhuma, agradar aos portugueses já habituados a ver mulheres autênticas no teatro. Quando a princesa do Brasil, no mês de abril [1800], deu à luz uma infanta, os empresários puseram-se em campo para obter a revogação dessa ordem e, durante esse tempo, iam dando peças em honra do regente, como *A nação ditosa*, *A desordem na romaria* e outras no mesmo género. Cantavam-se, também, versos alusivos ao feliz acontecimento, mas até ao Espírito Santo nenhuma atriz foi admitida; só homens. Então apareceu em cena, pela primeira vez, Ana Isabel Reuter, sobrinha de um compatriota nosso, Kerrulf, católica e aqui residente. Esta atriz tem uma figura linda e fina, canta bem, sem, contudo, ter uma grande voz, e não deixa de possuir uma certa habilidade para representar. Sucessivamente, duas novas atrizes

---

<sup>103</sup> Sobre António José de Paula, vd. Marta Brites Rosa – *António José de Paula: um percurso teatral por territórios setecentistas*. Lisboa: [s.n.], 2017. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

<sup>104</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. 200, f. 28-28v. Documento transcrito por Marta Rosa, 2017, Anexos: 65-66.

vieram aumentar o número das mulheres de teatro, quer dizer, da mulher escriturada na primavera, e mais uma espanhola recentemente chegada do Porto, que também tem boa voz. Esta última não serve senão para papéis de criada, mas representa-os vantajosamente, embora deixe muitas vezes os seus olhos brejeiros atear incêndios pela plateia, parecendo dar mais atenção aos espectadores do que aos artistas que lhe dão a réplica.

Quanto aos atores, considera o estrangeiro haver muitos de merecimento, inclusivamente entre os que desempenhavam papéis femininos. Provavelmente, mesmo depois da autorização, a falta de atrizes obrigava ao recurso a homens para certos papéis femininos.

Em maio de 1800, António José de Paula, enquanto empresário do «Teatro Nacional», isto é, do Teatro da Rua dos Condes, teve de fazer novo pedido, como se infere de um requerimento para «dar licença para continuarem as duas mulheres a entrar nas representações, com que se tinha fechado o dito teatro, no Carnaval próximo pretérito». O príncipe regente (D. João VI), finalmente, concede licença para «representarem as sobreditas duas mulheres Leocádia Maria da Serra e Ana Isabel». Dois meses mais tarde, é concedida licença à atriz Ângela Teresa para o mesmo efeito<sup>105</sup>.

Os teatros continuavam sob tutela da Intendência, que chegou a emitir um Regulamento para garantir a ordem dentro do Teatro, respondendo aos frequentes episódios de indisciplina, e regulando a presença feminina nos palcos. Assim, o Regulamento, comunicado ao juiz do crime do bairro de Santa Catarina (no mesmo ato nomeado inspetor do Teatro) a 14 de abril de 1802<sup>106</sup>, contém duas partes: uma destinada ao empresário, outra aos atores do Teatro da Rua dos Condes.

O objetivo primordial do Regulamento é assegurar a harmonia no relacionamento entre ambos os elementos, de modo a que os espetáculos possam decorrer normalmente, e que os espectadores não sejam prejudicados nos seus interesses. Para isso, o empresário deverá cumprir uma série de obrigações: assegurar o transporte das atrizes, por sege, de suas casas para o Teatro, e o regresso, quer em dias de espetáculo quer em dias de ensaio, tendo o cuidado de o fazer pela ordem necessária ao espetáculo, de acordo com a intervenção e o papel de cada uma; notificar os artistas da marcação dos ensaios;

---

<sup>105</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. 200, f. 179. Documento transcrito por Marta Rosa, 2017, Anexos: 67.

<sup>106</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. 201, f. 178v-181. Documento transcrito por Marta Rosa, 2017, Anexos: 70-73.

impedir que na sala de ensaios entrem indivíduos que não participam neles; denunciar o artista que, por dolo, faça mal o seu trabalho.

Aos artistas, prescrevem-se determinadas obrigações, algumas específicas de cada sexo. As atrizes tinham o dever de se acharem prontas para partir logo que a sege chegasse a suas casas. Tanto atores como atrizes tinham o dever de chegar aos ensaios na hora marcada, e de neles se comportarem de modo adequado ao seu estatuto: «Enquanto durarem os ensaios, estarão com toda a modéstia que convém a pessoas que a Lei nobilitou e que o público estima pelos seus talentos, e prestarão toda a atenção que exige e requer uma arte de tanta importância, que tem por objeto corrigir o vício, estabelecer a virtude e melhorar o coração humano». O castigo seria severo para aquele ou aquela que causasse dano ao público deixando de representar, alegando doença falsa. Era o empresário que ficava sujeito a prisão caso não denunciasse estes desvios. Em geral, o incumprimento das regras, quer por parte do empresário quer por parte dos atores, daria lugar a prisão.

O empresário distribuiria os papéis, de acordo com o talento de cada um, devendo os atores inteira obediência. Nem reclamariam do cenário e do vestuário que a empresa aprontasse para a peça, os quais deveriam ser «decentes e limpos», em respeito ao público. Um dos aspetos que este Regulamento pretende acentuar é que «entre todos os atores deve haver sempre uma exata igualdade, sem mais diferença do que a do talento, inteligência e génio dramático com que se distinguirem».

A seguinte regra diz respeito ao método de trabalho, mais do que à disciplina: «Enquanto durarem os ensaios, o empresário fará repetir a peça inteira, ou atos, ou cenas avulsas, segundo o seu autor ou tradutor julgar necessário, obrigando os atores a este trabalho, com o qual adquirem a perfeição da sua arte, e a boa execução dos dramas que representam; conservando-se o mesmo escrúpulo assim nos ensaios particulares como nos ensaios gerais feitos sobre o teatro». Era, portanto, o autor (ou tradutor) quem tinha a voz de autoridade sobre as opções estéticas da encenação.

Se é verdade o que escreveu o viajante Ruders (2002, I: 96), em 1800, o Condes ainda se ressentia da transferência de uma parte do seu público para o Teatro de S. Carlos. A nobreza estaria afastada dele: «Os espetáculos deste teatro são raras vezes frequentados pela primeira sociedade. Plateia e camarotes enchem-se de gente das classes médias; na



plateia veem-se, mesmo, espectadores que se não diferenciam dos mais ínfimos operários». Haveria, pois, que reconquistar os lisboetas mais delicados.

Provém do mesmo viajante uma das principais descrições do espaço à época:

Tem quatro ordens de camarotes, ficando metade das frisas ao mesmo nível da plateia. Estão elegantemente pintados e ostentam, aqui e acolá, candelabros simples. Sobre a plateia, justamente no meio, pende, suspenso, um grande lustre, que não pode içar-se, está fixo. No proscénio há uma espécie de braseiro em chamas para iluminar a cena, paralelamente à rampa. O pano exterior de boca, bem pintado, representa Cupido tomando a foice de Saturno e um Silfo segurando este pelos raros cabelos. Noutro plano veem-se Neptuno, Mercúrio, Apolo e outras divindades. O pano interior, que desce nos intervalos, durante a representação, tem apenas um grupo, mas gracioso e de belo colorido. São todos de encosto os bancos da plateia e esta é como um pouco mais de metade do teatro italiano. A orquestra, que não ultrapassa de muito um terço deste último teatro, tem, no entanto, músicos hábeis (*ibidem*).

No que diz respeito à gestão da casa, surgem cedo indícios de busca de recursos extra para equilibrar as contas. O Teatro da Rua dos Condes obtém, em certos períodos, o precioso auxílio financeiro do Governo, na forma de subsídio, ou, de forma indireta, por meio de autorização para as lotarias.

Assim, logo no ano de 1800, é preparada uma rifa exclusiva do Teatro da Rua dos Condes. Mais tarde acontecerá com frequência uma participação em sorteio maior. A *Gazeta de Lisboa* (2/5/1800) anunciava: «Com permissão régia faz o Teatro Nacional da Rua dos Condes uma rifa, a qual é do capital de 5.400\$000 réis, distribuídos em 4.500 bilhetes a 1.200 réis cada um, e a terça parte dos ditos bilhetes sairá com prémios de dinheiro, de camarotes e de lugares das duas plateias, e os outros dois terços em branco». Os bilhetes vendiam-se em várias lojas e na casa dos camarotes do mesmo teatro. O sorteio efetuou-se no princípio do mês de julho.

Um ano depois, realiza-se sorteio semelhante, com a diferença de proporcionar um aumento do valor do capital: «Com o beneplácito do Príncipe Regente N. S., faz no presente ano o empresário do Teatro Nacional, António José de Paula, uma rifa do capital de 6.400\$000 réis, em 4.000 bilhetes a 1.600 réis cada um, em que haverá 3.000 bilhetes brancos e 1.000 prémios» (*Gazeta de Lisboa*, 21/3/1801). Tal valor mantém-se para o sorteio de 1802 (*Gazeta de Lisboa*, 26/3/1802).

No ano de 1803, ainda é António José de Paula mencionado como empresário do Condes no sorteio da rifa: «Por graça de S. A. R. o Príncipe Regente N. S., concedida ao

empresário do Teatro Nacional da Rua dos Condes, António José de Paula, faz este uma rifa no presente ano de 1803 no dito Teatro, cujo capital, que será todo em papel moeda, é da importância de 9.600\$000 réis, distribuído em 4.000 bilhetes, a preço de 2.400 réis cada um, havendo nela prémios de dinheiro, camarotes e lugares da plateia». O sorteio ficou marcado para começar no dia 14 de junho (*Gazeta de Lisboa*, 12/2/1803 e 4/6/1803). A rifa deste ano do Teatro de São Carlos era do mesmo valor.

O empresário António José de Paula aproveita a circunstância de a soprano Marianna Vinci ser despedida do São Carlos para a contratar, junto com Antonio Vinci, seu marido, para atuarem em 16 récitas, todas ao sábado, durante a época que vai da Páscoa de 1801 até ao Carnaval de 1802 (ADL 51). Uma observação presente no contrato destes artistas permite suspeitar de desentendimentos entre os diretores dos teatros, ou talvez rivalidades: fica explicado que a cantora aceita a escrituração «por muito sua livre vontade, sem que haja sedução ou outro qualquer ato de induzimento».

Os Vinci ficam obrigados a representar em português «farsas, burletas e peça séria», na prática, um leque variado de géneros. Para isso, Marianna terá igualmente a obrigação, estipulada numa das cláusulas, de aprender a língua portuguesa. Por outro lado, Marianna Vinci, enquanto *prima donna* absoluta, terá direito a certas mordomias, nomeadamente, «vestuário novo com todo o capricho e gosto e à sua satisfação para cada peça nova em que (...) representar». Temos visto que só os excelentes (em qualidade ou em celebridade) alcançavam tal vantagem. Além disso, terá à sua disposição uma sege para a levar para os ensaios e as récitas.

Já ao marido de Marianna, Antonio Vinci, cabia o trabalho de compor a música e os libretos das ditas peças. Para assegurar a afluência de público, exigem que as suas récitas de sábado nunca coincidam com programas de ópera de outro qualquer teatro da capital. Porém, os Vinci dificilmente terão cumprido as dezasseis récitas, uma vez que partiram no mesmo ano para Londres. No princípio de julho de 1801, Carl Ruders (2002, II: 70, 78) dá notícia da atuação de Marianna Vinci em *La principessa filosofa*. Em dezembro, também no King's Theatre, Marianna interpretou *Angelina* (cf. Cranmer, 2000: 12). Ainda no mesmo ano e na mesma cidade, a soprano integrou o elenco de *L'isola del piacere*.

Assim, Paula procura assegurar os espetáculos com música no seu teatro. Mas não se limita a estes, contrata também artistas para a declamação. Escritura mais duas

mulheres, Leocádia Joaquina Rosa e sua filha Jesuína Maria de São José, para atuarem em «tragédias, comédias, dramas, farsas e entremezes» (ADL 52), qualquer que seja o papel que lhes for designado, e até para cantarem, quando necessário for.

Como habitual, o empenho com os atores prevê-se mais longo do que com os cantores; neste caso o ajuste é por dois anos, da mesma Páscoa de 1801 ao Carnaval de 1803. O ordenado total para ambas é de 30 mil réis mensais mais um benefício (anual), e 18 mil réis anuais para alojamento. Terão direito a sege caso se mudem para junto do Teatro (viviam na freguesia de Santa Isabel). Outras regalias não têm, mas recebem 48 mil réis adiantados, no ato do contrato, que se deu a 18 de fevereiro de 1801, assinado pelo capitão Caetano Manuel de Sousa Mendonça, como procurador de António José de Paula & Companhia, a empresa do Condes.

No início do ano seguinte, António José de Paula contrata os atores José Duarte Guimarães, sua mulher, Josefa Teresa Soares, e seu cunhado, José António Soares, para 1802/1803. A escritura (ADL 53) menciona que estes atores provinham do Salitre: «achando-se eles, outorgantes, atualmente representando no Teatro do Salitre, e isto sem que tivessem celebrado contrato algum por instrumento pelo qual se obrigassem à continuação daquele exercício». Tal menção é extremamente relevante, por nos lembrar e confirmar que, em alguns casos, os artistas trabalhavam sem contrato. Haveria um acordo verbal, mas esse, geralmente, ficará perdido no tempo.

De igual modo, não é fácil perceber o motivo por que António José de Paula decidiu contratar Josefa Teresa Soares, sabendo que criaria rivalidade entre ela e Leocádia Maria da Serra, uma vez que ambas tinham a categoria de primeira dama. A preocupação é visível na forma da escritura, que se emaranha nas palavras para tentar remediar a situação:

Que ela, Josefa Teresa Soares, será no dito teatro a primeira dama; e como também representa a mesma figura Leocádia Maria da Serra, e se lhe não pode negar o merecimento, por isso não era justo que descesse do lugar que exercia, visto a aprovação que do povo merecia; mas que, não devendo haver emulação, e principalmente quando todo o seu pensamento deve somente encaminhar-se ao aplauso e divertimento público, a quem se deve totalmente agradar, por isso enquanto estas duas damas se não reunirem e de amizade se convencionarem a que uma ou outra represente as figuras que lhe forem mais próprias, sendo cumulativamente ora uma ora outra primeira ou segunda dama, seria preciso que não representassem ambas na mesma cena, mas que depois de amigavelmente se convirem, como se deve esperar da boa harmonia que devem conservar, representarão ambas, sendo ora uma ora outra primeira ou segunda dama, sem que haja primazia ou se conheça superioridade, mas que tão

somente o desejo de agradar ao público, em que se devem esmerar e pôr todas as suas forças.

Josefa Teresa Soares tinha também obrigação de cantar, quando necessário, «todas e quaisquer árias ou cantatas que pertencerem às peças que representar, assim como nos entremezes ou farsas nas quais fará qualquer figura, ainda a de lacaia». Não se compreende, também, como aceitaria uma primeira dama desempenhar papéis de lacaia. Quanto aos atores, José Duarte Guimarães e José António Soares, obrigavam-se a interpretar qualquer papel que o empresário lhes ordenasse.

Prossegue a extração de atores ao Salitre: José Joaquim Arsejas e António Borges Garrido, contratados em janeiro de 1802, permanecerão entre os principais artistas do Condes nas três décadas seguintes. Na coloquial expressão do contrato (ADL 54), ambos queriam «de alguma forma pôr em sossego os seus interesses», porque do Salitre não tinham qualquer garantia de continuidade. Foram, então, os próprios a solicitar a António José de Paula a entrada no Condes.

Ganhando 40\$400 réis por mês, Arsejas deveria não só declamar mas também cantar, se necessário, cabendo-lhe o papel de galã. António Borges Garrido ganha menos, 34\$800 réis, apesar de assumir as mesmas obrigações que o colega.

Na sequência do processo de execução que José Tomás da Silva Quintanilha levantou sobre Paulino José da Silva e seu fiador Caetano José de Brito, Paula arrematou (em junho de 1801) cenário e vestuário que se encontravam no Teatro da Rua dos Condes pertencentes ao antigo empresário (ADL 55). O número de processos judiciais envolvendo o Condes neste período é saliente, neles se destacando as demandas de Manuel Batista de Paula. No que diz respeito à propriedade, ocorre uma importante transformação em virtude de outro procedimento judicial: por falta de pagamento do foro do terreno por parte de José Tomás da Silva Quintanilha, a Casa do Louriçal torna-se proprietária do edifício do teatro, unindo-o, assim, com o terreno onde ele assenta, de que sempre fora proprietária<sup>107</sup>.

Os títulos representados nos primeiros anos de Oitocentos remetem para um repertório de dramas, tragédias, farsas, comédias e elogios dramáticos. Com efeito, não faltam os dramas alegóricos e os elogios dramáticos preparados para assinalar datas festivas da

---

<sup>107</sup> Veja-se a escritura de promessa de arrendamento do Teatro a António José de Paula por parte do marquês do Louriçal, D. Luís Eusébio Maria de Meneses (ADL 56).

família real, como aniversários ou nascimentos. Destacam-se os contributos de Bocage, com uma cantata “No dia natalício da Sereníssima Princesa D. Maria Teresa” (29 de abril de 1800), elogios “Ao nascimento da Sereníssima Senhora Infanta D. Isabel Maria”, “Aos prósperos anos da Sereníssima Princesa do Brasil, a Senhora D. Carlota”, e “Aos faustíssimos anos do Sereníssimo Príncipe Regente Nosso Senhor”, em 1801.

Entre os dramas, salientamos *Nuno Álvares Pereira*, de Tomás António dos Santos e Silva, com um prólogo de Bocage. Sebastião José Xavier Botelho (1768-1840) forneceu diversas farsas ao palco do Condes, entre elas, *Quem busca lã fica tosquiado*, um dos maiores êxitos das primeiras décadas do século XIX, *O devoto fingido ou A dama requestada*, *O morgado de Aldegavinha ou O Belchior Farrapas*. Esta última, segundo nota do manuscrito do fundo Jorge de Faria, estreou a 26 de dezembro de 1802 e «continuou com 61 récitas».

Segundo Pato Moniz (Bocage, 1814: 313), a comédia *O ralhador*, que Bocage traduziu do original de Brueys e Palaprat, foi representada no Condes antes da morte de Bocage (1805), em benefício do ator Diogo da Silva. Afirma que foi pateada: «Esta comédia foi representada no Teatro da Rua dos Condes muitos anos antes do falecimento de Bocage, que a deu: o público a pateou; mas posto que ela não seja uma peça de primeiro cunho, nós estamos persuadidos de que a pateada foi merecida mais pelo ruim desempenho dos atores (que estão na antiquíssima posse de mal estudarem, e mal desempenharem os seus papéis) do que pelo pouco interesse que pode resultar da sua representação».

Sem podermos afirmar a data precisa, sabe-se que diversas tragédias do próprio Pato Moniz foram à cena no Teatro da Rua dos Condes, nas primeiras décadas do séc. XIX, entre elas, *Irene*, *Termácia* e *Sousa em Ceilão*, algumas traduzidas, como *Temístocles*, de Metastasio, *A morte de Abel*, de Legouvé, *Ester*, de Racine (cf. *O ramalhete*, 6 e 13/7/1843). A tragédia *Elaine*, de Miguel António de Barros, ter-se-á representado antes de, ou em, 1805 – pois Bocage escreveu sobre ela sonetos –, interpretada por Josefa Teresa Soares, José Félix da Costa, Vitorino, Borges, João Inácio (cf. *O ramalhete*, 29/2/1844).

Assinale-se, por outro lado, o prosseguimento da colaboração do compositor Marcos Portugal com a empresa de António José de Paula, compondo a música para as peças *A casa de campo*, *Quem busca lã fica tosquiado*, *O sapateiro* e *A máscara*, em 1802 (cf. Vasconcelos, 1870, II: 82).

Os empresários procuravam incrementar os rendimentos pedindo autorização para representar dramas sacros no período da Quaresma, que, por tradição, marcava desde o século XVII a separação das épocas teatrais. Geralmente, recebiam licença, contanto que garantissem a boa ordem e a piedade da mensagem. Usando as palavras do requerimento de 1802, António José de Paula e Companhia solicitam licença para «oratórias, as quais compreendem alguns casos mais notáveis da Escritura Sagrada, em que se manifesta e patenteia a grandeza de Deus senhor nosso, ou pelos seus profetas, ou pelos santos heróis escolhidos para encherem os efeitos da sua inefável providência»<sup>108</sup>. A progressiva autorização de espetáculos durante a Quaresma terá sido um dos fatores da transformação do calendário teatral neste século, em que a Páscoa e o Carnaval perdem o caráter de balizas temporais.

Fora da Quaresma, porém, eram frequentes as transgressões praticadas sobre a moral e os bons costumes, levando a Intendência Geral da Polícia a emitir avisos e ordens para cortar palavras ou refrear gestos nas representações. O panfletário José Daniel Rodrigues da Costa, no número 11 d'*O espreitador do mundo novo* (novembro 1802), manifesta opinião semelhante:

Sempre as representações teatrais se consentiram para deleitar e instruir; porém, os homens as vão pondo em um estado tão miserável (...) e isto nasce da má escolha de peças, e das péssimas traduções que delas se fazem. (...) A graça, para deleitar, há de ser natural e decente; a moral, para instruir, nunca deve exceder os limites da civilidade, para que não degenere em sátira; vício este que o nosso Espreitador muitas e muitas vezes tem observado, bem a seu pesar. (...) chegando muitos ao descaramento de olharem para os camarotes a ver se as senhoras coram daquelas demasias.

José Daniel Rodrigues da Costa, no mesmo artigo, aponta a arrogância de alguns atores: «Há também cómicos que, apenas entendendo da representação, retalham as peças, decidem delas, põem de má fé os autores, e entram na vaidade de serem autores e cómicos ao mesmo tempo».

Por esta altura emerge uma figura que se tornará dominante na história do Condes nas décadas seguintes. Trata-se de Manuel Batista de Paula – que era, segundo nota num requerimento, «herdeiro de António José de Paula» –, o qual se associa como empresário do Teatro Nacional da Rua dos Condes. É na escritura de arrendamento do

---

<sup>108</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. VI, f. 258-258v (HTPonline).

Condes de 23 de agosto de 1802 que se declara estar o nome de Manuel Batista de Paula incluído na firma António José de Paula e Companhia.

Pelo menos em 22 de abril de 1803, António José de Paula ainda era empresário do Teatro da Rua dos Condes (publica como tal um anúncio na *Gazeta de Lisboa*). Faleceu a 24 de maio de 1803 (Rosa, 2017: 23). Portanto, é na época de 1803/1804 que Manuel Batista de Paula assume as rédeas da empresa.

## **2. A ascensão de Manuel Batista de Paula**

Assim que passou a dirigir a empresa do Condes, Manuel Batista de Paula teve de intervir numa pendência que envolveu os dois principais teatros da capital, traduzindo o descontentamento dos atores e a tentativa de reivindicarem melhores salários – que, no entanto, não terá obtido solução. Em 1803, o empresário do Teatro do Salitre, Francisco José de Faria, entrou em falência, e, para tentar resolver a situação, acordou sociedade com o empresário do Teatro da Rua dos Condes, Manuel Batista de Paula. Porém, os artistas pediram valores muito altos para os seus vencimentos: «passando de próximo a querer escriturar atores de ambos os sexos, que tivessem assim perfeita ciência da arte cénica, para poderem cumprir exatamente seus deveres e preencherem os fins da criação dos teatros, que foi a instrução do público, como que fossem dotados de honra, probidade e morigeração, a maior parte dos mesmos atores, conhecendo a necessidade que os suplicantes deles tinham, e não tendo por norma de seus passos outra lei mais do que o orgulho e ambição, repulsaram escriturar-se, exigindo dos suplicantes ordenados lesivos e extraordinários e sobre isto condições escandalosas e prejudiciais até ao mesmo público» (MR 3).

Não obtendo a satisfação dos seus intentos, os atores sublevaram-se contra os empresários, e por isso estes requereram «mandar expedir aviso ao intendente geral da polícia ordenando-lhe faça chamar à sua presença ou perante qualquer ministro criminal todos os atores de um e outro teatro e os obrigue a assegurarem termo de se absterem de serem cabeças de motim, escriturando-se pelo mesmo ordenado que até aqui percebiam, visto que não tem acrescido seu préstimo». Socorrem-se, como argumento, dos

Estatutos da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte de 1771, o que significa que não houve entretanto outra legislação.

Em 1804, Nicola Parisini, antigo bailarino do S. Carlos e do Condes, solicita ao Governo e obtém a concessão da empresa do Teatro do Salitre. No documento, Nicola Parisini acusa: «o empresário da Rua dos Condes requereu a V. A. R. a graça de lhe aprovar o dito monopólio, expondo que um só teatro nacional na corte fica sendo mais brilhante, cuja exposição se acha remetida ao dito desembargador intendente geral, quando é tão patente a malícia quanto é certo que o brilhantismo da corte não consiste em privar do sustento a tantas famílias dela, que só a sua ambição pode entender justo um monopólio que, sendo reprovado por V. A. R. no ano pretérito, fica sendo reprovado no presente».

Manuel Batista de Paula volta a requerer que «se execute o que manda o alvará de 17 de julho de 1771, que confirma os estatutos dos teatros de 30 de maio do mesmo ano, ou que o novo empresário do Salitre, Nicolao Parezine, e seus sócios e fiadores tomem a si o Teatro da Rua dos Condes, de que o suplicante é empresário, e que lhe paguem as duas quantias que deu adiantado à Casa do Lourical, senhora do dito teatro, e toda a mobília que lhe toca do mesmo teatro e guarda-roupa dele, por uma avaliação justa e preço razoável, e que fique desonerado de todas as obrigações por escritura de arrendamento que fez do mesmo teatro por nove anos (...) ou que se lhe observe a escritura que havia feito com o seu sócio Francisco José de Faria» (MR 4).

A ambição monopolista de Manuel Batista de Paula ficará patente em outras ocasiões, que veremos. Nesta data, o corregedor do bairro de Alfama servia de inspetor do Teatro da Rua dos Condes. António Gomes Varela, filho de João Gomes Varela, era dono do Teatro do Salitre. Manuel da Costa, o arquiteto, pintor e maquinista, associa-se a Nicola Parisini. Para o substituir, Paula contrata o irmão, Joaquim da Costa.

Manuel Batista de Paula pretende defender-se dos que o acusaram de querer estabelecer um monopólio dos espetáculos públicos. Nicola Parisini obteve deferimento no sentido de tomar a empresa do Salitre, ou, na perspectiva de M. B. de Paula, «os fiadores de Nicola Parisini, que são os verdadeiros empresários do Salitre (e não o dito Parisini, que emprestou tão somente o seu nome para os esconder e auxiliar, surpreendendo com este meio ilegal a real beneficência de V. A. R.)».



Queixa-se o empresário do Condes de Parisini ter enredado os seus atores para irem para o Salitre: «a prometer grandes interesses e vantagens a muitos dos atores e atrizes do Teatro do suplicante, e com estes artifícios conseguiram abalar o ânimo dos mais crédulos e mais fracos, como são António Borges Garrido, José Arsejas, Sabino José Duarte, Clemente Pereira, os quais ou já se acham escriturados ou vão brevemente escriturar-se». Há, de facto, um contrato de trabalho celebrado entre o empresário do Salitre, Nicola Parisini, e o ator José Joaquim Arsejas, «desde o dia em que fizer a abertura do seu teatro até dia de Entrudo de 1805», mediante vencimento mensal de 62\$400, mais «um benefício, livre de despesas, com comédia nova, dança nova, e também farsa nova».

Parisini terá tentado aliciar outros, «como se verifica a respeito de José Joaquim Bordalo, que, depois de se oferecer voluntariamente ao suplicante e ser escriturado, quer subtrair-se, alegando que padece moléstias que o proíbem do exercício de ator», ou ainda Josefa Teresa Soares e seu marido, José Duarte Guimarães. Este procedimento, nota, entra em contradição com os argumentos dos empresários do Salitre, que alegaram ficarem os atores deste teatro sem trabalho, no caso de se efetuar o monopólio de M. B. de Paula. Afinal, foram contratar atores do Condes, a ponto de este ficar sem companhia suficiente.

Acrescenta que «fez arrendamento ao marquês de Louriçal do sobredito Teatro da Rua dos Condes, por espaço de nove anos, e que entrou no Depósito Público com a quantia de 2.100\$000 para remir as benfeitorias do mesmo teatro por conta deste arrendamento, devendo juntar-se a esta soma a quantia de 3.000\$000 emprestada ao sobredito marquês de que o suplicante é fiador e principal pagador. Estas duas quantias, que fazem as forças e circunstâncias um avultado cabedal, não tem outra alguma hipoteca senão o dito Teatro da Rua dos Condes; logo que falte a renda deste, está o suplicante prejudicado sem regresso algum». A súplica de M. B. de Paula é que se ordene aos atores regressarem ao Condes, ou que os empresários do Salitre tomem responsabilidades para com o marquês do Louriçal e todas as demais relativas ao Condes.

Os próprios atores e atrizes do Salitre acabam por protestar contra o procedimento de Manuel Batista de Paula, que procura constantemente fechar o Salitre para ficar apenas aberto o Condes. Assina o protesto Francisco José da Costa, em nome da sociedade de atores, que requer (11/2/1804) que seja expulso Francisco José de Faria enquanto

combinado com o empresário do Condes, «para os suplicantes beneficiarem com ela o real hospital de S. José e os presos das cadeias públicas, aos quais prometem os suplicantes anualmente quatro benefícios livres de despesas e mais dois mil cruzados, em dinheiro com fianças, servindo-se Vossa Alteza Real de concorrer para esta esmola com a graça que tem feito aos outros teatros nacionais de duas casas de sortes e lotaria ou rifa». Assinam enquanto atores e atrizes do Salitre: Florinda Benvenuta de Toledo, Filipe Manuel, Teotónio dos Santos Reis, Bernardino António, Gertrudes Maria, António Joaquim, José Xavier da Silva Ultra, Sebastião José Ambrosini, Francisco Xavier da Costa, João Joaquim Barbosa Viana, Cândido Evangelista Costa (MR 5).

O intendente geral da polícia, Diogo Inácio de Pina Manique, lamenta: no meio de toda esta contenda, «o público é que sente os efeitos em não ter teatro nacional onde se entretenha», dando parecer de que se sobreponha ao resto o acordo firmado entre Francisco José de Faria e Manuel Batista de Paula, «para em o Teatro da Rua dos Condes como mais antigo se representem as óperas cómicas; e no do Salitre as mágicas». Ou então – o próprio intendente se mostra indeciso – que fique Nicola Parisini e associados com os dois teatros, na forma que requer Manuel Batista de Paula; «ou finalmente também o meu parecer é que trabalhem os dois teatros com estes dois atuais empresários, não aceitando o empresário da Rua dos Condes ator ou atriz algum dos que trabalharam o ano passado de 1803 no Teatro do Salitre, nem também este empresário do Teatro do Salitre, Nicolao Parezine, tomar ator ou atriz algum dos que trabalharam no ano de 1803 no Teatro da Rua dos Condes».

A razão desta última recomendação é que alguns cómicos se transferiam de teatro e comunicavam ao novo empresário um salário inflacionado em relação ao que verdadeiramente recebiam, «pelo que devem ser obrigados a trabalhar nos mesmos teatros onde estiveram o ano próximo passado de 1803, ganhando o mesmo ordenado, sem alteração alguma, pois este é o meio que julgo próprio para fechar a porta à calúnia e à intriga que há entre esta gente» (1/4/1804).

A entrada de Manuel Batista de Paula na liderança da empresa fez-se, pois, carregada de intriga, questões de poder, rivalidades, reivindicações. O resultado desta contenda entre Teatro da Rua dos Condes e Teatro do Salitre terá sido uma diminuição dos espetáculos, entre 1803 e 1806. Logo de seguida, as invasões francesas produzem um agravamento da situação. O resultado foi, também, um momentâneo afastamento de Manuel Batista de Paula da direção do Teatro. Nas épocas 1806/1807 e 1807/1808, o diretor da empresa

é José Joaquim da Costa Queirós. Alguns artistas, como Josefa Teresa Soares, regressam ao Condes.

Entretanto, germinava a semente do periodismo, e alguns jornais começavam a inserir artigos sobre teatro – na maior parte seguindo uma perspectiva literária, e dando conta da evolução da arte no estrangeiro; para a observação da nossa cena, será preciso aguardar algumas décadas. Vão aparecendo textos que permitem, de alguma forma, extrair dados para a história do teatro português.

Um exemplo encontra-se n’*O redator ou Ensaio periódico de literatura e conhecimentos científicos destinados para ilustrar a nação portuguesa*, de 1803. Numa “Descrição dos teatros franceses” (p. 20-21), surgem motivos de comparação com os nossos edifícios e as nossas práticas teatrais. Deste modo, acercamo-nos do ambiente dos espetáculos na capital portuguesa; além disso, a recolha do modelo francês exprime já uma predileção que se tornará dominante durante todo o século:

Em todos os teatros franceses o tablado se eleva quase sete ou oito pés acima da plateia, a qual não é declive à maneira das dos nossos teatros (...). O intervalo dos atos é muito mais curto; porém, entre a comédia e a farsa é muito mais comprido que nos nossos teatros. (...) Todas as decorações são feitas de papel, em cuja manufatura eles têm chegado a um grau de perfeição desconhecido pelas demais nações, o qual não custa nem uma quarta parte do que custam os ornatos dos nossos teatros (...). Posto que há [no Teatro Nacional Francês] só uma entrada para cada parte da casa, isto é, para os camarotes, para a plateia etc., contudo no fim do espetáculo se abrem doze ou mais portas, o que evita os apertões e os embaraços tão frequentes à saída dos nossos teatros (...).

Apesar dos desentendimentos, o teatro continuou a alcançar benefícios dos poderes políticos. A rifa de 1804 sai em nome de Manuel Batista de Paula e Companhia, empresa do Teatro Nacional da Rua dos Condes, sendo o capital de 9.600\$000 réis, distribuído em 4.000 bilhetes, a preço cada um de 2.400 réis em papel moeda, havendo nela prémios de dinheiro, camarotes e lugares da plateia (*Gazeta de Lisboa*, 20/3/1804). O valor manteve-se, portanto, idêntico ao do ano anterior. Alguns anos mais tarde, o sistema difere um pouco. Veja-se o anúncio da *Gazeta de Lisboa* de 11 de agosto de 1807: «O Príncipe Regente N. S. foi servido conceder, em benefício da empresa do Teatro Nacional da Rua dos Condes, por graça especial de 10 de abril do presente ano, uma lotaria do capital de 120.000\$000 réis, divididos em 12.000 bilhetes do valor de

10\$000 réis cada um (...). Os prémios terão o desconto de 12 por cento para benefício da mesma empresa».

Quanto aos espetáculos, nota-se a ascensão dos dramas lacriméjantes, incentivados pelas traduções do padre José Manuel de Abreu e Lima e de António Xavier Ferreira de Azevedo, de que falaremos adiante, a par com a continuidade das farsas. Em 1804, identificamos a representação dos dramas *O poder da natureza*, *Pedro, o Grande ou Os falsos mendigos*, *O sábio moderno* e *O visionário*, «arranjos» ou «imitações» de Abreu e Lima, e da farsa *A parteira anatómica*, de António Xavier. No início de 1805, o intendente Pina Manique mandou retirar de cena a tragédia *Zaida*, do padre José Agostinho de Macedo, que tinha Josefa Teresa Soares como protagonista (Silva, 1899: 180-182). Nesse ano, subiu ao palco do Condes a peça *Albino e Sofia ou O pai de família*, de Diderot. No programa para 16 de novembro de 1805<sup>109</sup>, anuncia-se que a orquestra, nessa noite acrescentada, tocaria uma nova sinfonia, composta por Della Maria; a comédia de Diderot era «novamente traduzida por um hábil engenho nacional. A sua decoração será própria. Concluída que seja, tocar-se-ão uns quartetos novos, de instrumentos de vento, pelos melhores professores desta corte».

Com efeito, a qualidade da música era assegurada pela colaboração de reputados instrumentistas, entre eles os violinistas Inácio de Freitas e José Palomino. O primeiro terá composto «uma grande quantidade de música de cena (aberturas, bailados, árias, coplas e coros) para as representações dos Teatros do Salitre e da Rua dos Condes» (Scherpereel, 1985: 103). Inclusivamente, num programa para o dia 2 de outubro de 1824, Inácio de Freitas, autor de um quinteto inserido no drama, é recordado como artista «cuja saudosa memória durará enquanto houver amadores de música». Quanto ao espanhol José Palomino, compôs a música para farsas que se representaram no primeiro quartel do século XIX no Condes (Scherpereel, 1985: 103), em particular *O doido por amor*, que, entre as várias récitas que proporcionou, foi representada a 16 de novembro de 1805 em benefício do compositor.

---

<sup>109</sup> Coleção do Teatro Nacional D. Maria II.

### 3. Um novo ciclo: teatro e poder

As guerras peninsulares terão dado motivo ao encerramento temporário dos teatros. A família real embarca para o Brasil no final de novembro de 1807. No ano de 1808, os espetáculos tiveram início apenas no verão (*Gazeta de Lisboa*, 27/7/1808):

A companhia do Teatro Nacional da Rua dos Condes, composta dos melhores atores portugueses, havendo há pouco aberto o dito teatro pela primeira vez este ano, e feito as suas representações com toda a decência, pompa e grandeza que lhe permitem as suas forças, por cujo motivo tem tido a fortuna de merecer todo o aplauso e acolhimento do respeitável público, prossegue nas ditas representações todos os domingos, dias santos de guarda, terças e quintas feiras, e promete empenhar-se por continuar a merecer a proteção do público, de que tanto depende a sua existência.

Começa a desenhar-se a pretensão de explorar conjuntamente o Teatro de S. Carlos, que Matos Sequeira (1955: 9) descreve:

O Paula, com a ajuda de três “casas de sortes” (não lhe deram mais), pedidas com a promessa de um benefício para a Caixa Militar, e com o desembaraço de quem soubera festejar a Restauração, “com luminárias de arquitetura e aparato teatral”, começou em dezembro de 1809 a dirigir a “Nova Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes”, e, no ano seguinte, mantido tal auxílio, substituídos os oficiais franceses pelos ingleses, na invasão atrabiliária das plateias e dos palcos, contra a qual Beresford teve de dar severas providências, entrou a gizar com o desembargador Sebastião Xavier Botelho, comediógrafo da Escola Arcádica e inspetor do Teatro de S. Carlos – apaixonado, como ele, pela cena – um novo plano económico e artístico que reunia os dois teatros debaixo da mesma direção e da mesma caixa, para representação, um de peças líricas e outro de peças declamadas.

O intendente informou negativamente, o plano só se concretizaria um pouco mais tarde.

Nestes anos, o repertório manifesta uma clara associação aos acontecimentos políticos. O período de 1807-1811 é fortemente marcado pela apresentação de peças patrióticas, por celebrações, por elogios dramáticos, que tornaram o palco do Condes, como nunca antes havia acontecido, um local de intervenção, dependente da evolução do conflito.

Uma dessas festas realizou-se em setembro de 1808, celebrando a retirada das tropas francesas (*Descrição...*, 1808). O Senado convidou por editais os habitantes de Lisboa a instalarem luminárias às suas portas por três dias, que se juntaram a diferentes formas de festejo, tanto profano como religioso. Segundo ficou publicado, «Neste género de

festejo se distinguiram entre todos os atores do Teatro Nacional da Rua dos Condes, na iluminação que fizeram na frente do Teatro nas três noites de 29 e seguintes». Foi mesmo impressa uma *Breve descrição dos espetáculos que os atores do Teatro Nacional da Rua dos Condes ofereceram gratuitamente aos seus compatriotas, e às tropas aliadas, pela feliz Restauração destes reinos* (1808).

Efetivamente, não se tratava apenas de iluminação, mas de um conjunto de efeitos visuais:

Ergueram ali uma vistosa fachada da ordem composta, com seu pórtico ao meio, que dava entrada a uma latada de louro, cedro e laranjeiras com os seus frutos, e que terminava numa cascata. Sobre este pórtico estava um quadro transparente, onde se via a Lusitânia com os braços abertos, tendo aos lados a Religião e a Justiça, designada pelos seus atributos, como quem agradecia ao céu a sua restauração: tinha no peito escritas estas palavras: “Spera in Deo”, e ao lado a Esfera Armilar, divisas que tomou o Senhor D. Manuel, quando tentou concluir o descobrimento das Índias: estava sentada sobre uma Serpente, timbre da nação portuguesa, que tragava um Galo, símbolo do povo francês: aos seus pés estava o Furor preso com grossas cadeias, caído sobre petrechos de guerra, e ao lado uma hedionda Harpia: junto da Lusitânia estava um Génio com uma fita na mão, que dizia: “Viva o Príncipe Regente”. Em duas elipses também transparentes, entre as colunatas laterais, estavam representadas a Inglaterra sobre os despojos de guerra empunhando o tridente de Neptuno; e a Espanha sentada sobre um Leão, pisando a haste de uma bandeira francesa. Coroavam este edifício as armas reais portuguesas, ornadas de troféus militares, erguidas sobre uma tabela com esta inscrição: “Theatro Nacional”.

Colaboraram na preparação e execução o pintor régio Cirilo Volkmar Machado, e Joaquim da Costa, pintor e arquiteto do Condes.

Em palco, houve duas noites de espetáculo gratuito, que se compunha do elogio *A Restauração de Portugal* e do drama *D. Afonso IV, rei de Portugal ou A batalha do Salado*. Vários poemas impressos, elogiando o príncipe regente e as nações aliadas, foram distribuídos ao público durante estes espetáculos. Acrescenta o folheto de *Descrição* que «estes mesmos versos foram remetidos a todos os camarotes em uma salva de prata, e sobre eles um ramo composto de louro, oliveira, alecrim, perpétuas e lírios, em que vinham atadas pequenas tiras de papel com versos impressos». São poemas como este:

Zombo da fúria do vento  
Raio nunca me chegou

Jove o quer, pois me criou  
Dos heróis para ornamento.

Desde o princípio dos tempos  
Anuncio a paz à terra;  
Hoje Albion me usurpa a glória,  
Porque a dá, fazendo a guerra.

Nos frescos jardins de Paphos  
As Graças desvanecidas,  
Formam connosco capelas  
Para três nações unidas.

Noutro tempo aos amadores  
Exornámos prazenteiras,  
Hoje avivamos perfumes,  
Para três nações guerreiras.

Se nos perguntam quais são  
As que obtêm glória tamanha,  
Da Fama os clarins respondem  
Portugal, Albion e Espanha.

Diversos elementos visuais acentuavam a mensagem patriótica, sendo cada vez mais frequente a utilização da efígie do rei, mostrada nos finais dos atos, as armas portuguesas, bandeiras e panos pintados.

Os franceses, enquanto dominaram Portugal, não descuraram a importância do teatro como meio de propaganda (cf. Cranmer, 2017: 197ss.), tanto que o intendente Lagarde concedeu à sociedade do Teatro da Rua dos Condes o auxílio de seis casas de sortes. Em contrapartida, usaram o local para consolidar os seus intentos. Porém, a instabilidade inibia quer os empresários, quer os atores. No que respeita a estes últimos, há notícia de a atriz Josefa Teresa Soares «não querer exercitar a ocupação durante o intruso governo francês» (*Gazeta de Lisboa*, 25/03/1809).

Em setembro/outubro de 1808, os atores do Teatro Nacional da Rua dos Condes, queixando-se de «não acharem empresário», requerem a continuação do benefício que «obtiveram de Monsieur Lagarde, a faculdade de abrir 6 casas de sortes com o prémio de 12 por 100%, 10 a favor do teatro, e 2 a benefício do cofre da Polícia», «Conhecendo os mesmos atores que aquele estabelecimento caducava com o Governo e autoridade sobre que se estribava». O parecer do intendente geral da polícia é favorável, pelas seguintes razões:

Parece que o seu exercício é atualmente duma absoluta necessidade, convém à dignidade de uma capital que nela haja o entretenimento dalgum espetáculo público. Esta necessidade é tanto maior ao presente, quanto é luzido e numeroso o corpo da oficialidade de uma esquadra e de um exército que vieram de mãos dadas ajudar a restabelecer a independência destes reinos. Aos mesmos nacionais é necessário entreter com os divertimentos teatrais, e quando a cena oferece, como agora, dramas que avivam a memória dos gloriosos feitos dos senhores reis de Portugal e da nação, e mostram o quadro da glória que mereceu toda a península unida contra a invasão de uma nação bárbara que a invadia, então sem dúvida se inflama o ardor bélico de uma nação em todos os séculos heroica<sup>110</sup>.

Assim, a 14 de outubro de 1808 renova-se a concessão de três casas de sortes ao Teatro da Rua dos Condes, sem dedução alguma para o cofre da Polícia.

Ainda em 1808, Manuel Batista de Paula regressa à empresa, como diretor e caixa, no incerto contexto das invasões francesas. Pertence-lhe o espetáculo de comemoração do aniversário da rainha D. Maria I, a 17 de dezembro de 1808. Segundo a descrição da *Gazeta de Lisboa* (24/12/1808), «Em todos os teatros desta capital se representaram naquele fausto dia dramas análogos às circunstâncias, com elogios alusivos à celebridade do dia, que terminavam com gerais aplausos significados por altos e repetidos vivas a Sua Majestade, ao Príncipe Regente Nosso Senhor e a toda a Real Família». No entanto, apenas o Condes teve a honra de receber o secretário do Governo João António Salter de Mendonça, no camarote preparado para os governadores do reino.

Os poucos títulos que se podem recolher para 1808 incluem, para além dos anteriormente mencionados *A Restauração de Portugal* e *D. Afonso IV*, o drama *O dever e a natureza*, tradução de António Xavier Ferreira de Azevedo de *El deber y la naturaleza*, de Luciano Francisco Comella, *O patriotismo ou A tomada da Figueira*, drama de Pedro Alexandre Cavoé, a comédia *Experiência judiciosa ou O tambor noturno*, tradução de J. M. de Abreu e Lima de *Le tambour nocturne ou Le mari divin*, de Destouches, e a farsa *Os dois escaldafavais*.

Em abril de 1809, pouco depois do regresso da atriz Josefa Teresa Soares, o jornal *Telégrafo português* (20/4/1809) apresenta uma surpreendente perspetiva otimista do teatro nacional, lamentando embora a falta de público. A opinião do articulista, em relação ao Condes, é que «nunca tivemos um Teatro Nacional tão bem organizado; a

---

<sup>110</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. IX, f. 257v-258, 3/10/1808 (HTPonline).



maior parte dos nossos melhores cómicos aí se acham reunidos». Para além dos cómicos, os dançarinos são igualmente apreciados: «Um corpo de bailarinos grotescos, dos melhores que tem visto esta capital, fazem variar o quadro da representação». Finalmente, uma recomendação: «é de esperar que os diretores deste teatro, proscrevendo da cena todas essas farsas que o melindre e decência igualmente reprovam, nos ofereçam este ano um repertório de peças que possam ser frequentadas pelos pais de família, os mais escrupulosos na educação de seus filhos – desta sorte se tornará este teatro digno do título de Nacional».

As perturbações bélicas não permitiram uma consistente retoma; ainda assim, o repertório terá agradado ao jornalista do *Telégrafo*, pois incluiu duas tragédias, *Ophis*, tradução de José Manuel de Abreu e Lima, e *Nova Castro*, original de João Batista Gomes Júnior. Representou-se a 13 de maio de 1809, data do aniversário do príncipe regente, um drama de Nuno Álvares Pereira Pato Moniz intitulado *A queda do despotismo*, claramente inspirado pelos acontecimentos políticos. Nesse dia, segundo a *Gazeta de Lisboa* (16/5/1809), «O Teatro Nacional da Rua dos Condes esteve (...) brilhante; recitou-se um hino em louvor das augustas virtudes de S. A. R., e em todo esse tempo os assistentes, mesmo os dos camarotes, estiveram em pé, e descobertos; os excelentíssimos senhores D. Francisco de Noronha e João António Salter de Mendonça [magistrados e governadores do reino] honraram este ato com a sua assistência, em obséquio de tão plausível dia, e foram recebidos com grandes aclamações». O *Diário lisbonense* (15/5/1809) acrescenta que, no final do elogio ao regente, «apareceu o retrato do mesmo senhor, à vista do qual todos se levantaram, e repetiram mil vivas com a maior ternura que merece a ausência de um tão virtuoso príncipe».

Pato Moniz produziu neste mesmo ano um drama alegórico para o Condes, intitulado *A glória do Oceano*. A encenação contou com cenário de Joaquim da Costa, figuras da invenção de Henrique José da Silva, vestuário de Valentim António, e interpretações de Maria Inácia da Luz (Lísia), Vitorino José Leite (Génio Portuense), João Inácio (Génio Inglês), João Alberto dos Reis (Génio Espanhol) e José Duarte Guimarães (Oceano). O folheto publicado refere ainda que o drama foi composto «em obséquio ao fausto dia natalício de S. M. Britânica, el-rei Jorge III» (4 de junho), e «consagrado e oferecido à nação britânica pela sociedade do mesmo teatro».

O apoio da companhia do Condes ao exército português materializava-se em donativos monetários, pela cedência do produto das récitas do primeiro domingo de cada mês. O

primeiro domingo de março de 1809 rendeu 268\$330 réis, produto da récita, e 284\$800 réis rendeu o espetáculo do primeiro domingo do mês de abril (*Gazeta de Lisboa*, 21/4/1809). Nos meses seguintes, a contribuição prosseguiu. Num balanço efetuado em janeiro de 1812, contabilizando as entregas feitas desde 2 de dezembro de 1808 até dezembro de 1811, soma-se um total de 7.383\$060 réis oferecidos para a Caixa Militar, a que acrescem 401\$940 réis atribuídos ao cofre dos donativos destinados para resgate dos portugueses cativos em Argel, provenientes do rendimento da récita de 11 de setembro de 1810 (*Gazeta de Lisboa*, 17/1/1812).

Mas o Condes era muito mais do que um apoio financeiro, o teatro providenciava um suporte moral, ideológico e propagandístico às aspirações nacionalistas. Para além da exibição de dramas, elogios ou outras composições marcadamente políticas, havia a presença das autoridades a confirmar o papel do teatro nesta guerra. Assim, por ocasião dos festejos do aniversário da princesa Carlota Joaquina, a 25 de abril de 1809, o general Wellesley e o marechal Beresford assistiram ao espetáculo. Notícia a *Gazeta de Lisboa* (28/4/1809) que o primeiro «foi recebido no teatro por todo o povo com as mais vivas aclamações, que excitaram um terno entusiasmo em todos os que ali concorreram», e o segundo «chegou um pouco mais tarde, e foi igualmente recebido com grandes aclamações, mostrando a nação neste e outros testemunhos o quanto estima os seus infatigáveis serviços na organização e disciplina do Exército Português».

A gratidão à nação aliada chegava ao ponto de celebrar no teatro os aniversários de Sua Majestade Britânica. John Charles Villiers, enviado extraordinário e ministro plenipotenciário de Inglaterra em Lisboa, esteve presente no espetáculo de elogio ao rei Jorge III, a 4 de junho, tanto no São Carlos como no Condes. Aqui, a homenagem atingiu o ponto alto com o hino inglês: «cantou-se o célebre hino “God save the King”, que todos ouviram em pé e descobertos, e com entusiasmo» (*Gazeta de Lisboa*, 9/6/1809). A 25 de outubro, no espetáculo comemorativo do aniversário da subida ao trono da Grã-Bretanha de Jorge III, voltaram à plateia os marechais Wellesley e Beresford, e o hino, desta vez, foi recitado numa tradução portuguesa (*Gazeta de Lisboa*, 27/10/1809).

#### 4. Movimento artístico em tempo de guerra

Em 1808, Manuel Batista de Paula obtém sentença a seu favor, contra o empresário José Joaquim da Costa Queirós, que lhe devia uma quantia de 250 mil e 400 réis, procedendo do aluguer da Casa da Ópera da Rua dos Condes e das récitas de comédias<sup>111</sup>. Finda a empresa de Costa Queirós, os atores reúnem-se em sociedade, na qual volta a adquirir preponderância Manuel Batista de Paula, como diretor e caixa da Sociedades dos Atores Portugueses.

No início de maio de 1810, a atriz Josefa Teresa Soares volta a retirar-se, desta vez para o Porto, para ir representar no Teatro Nacional São João. Deixa ao público uma mensagem de despedida, transmitida através do jornal oficial (*Gazeta de Lisboa*, 1/5/1810) – uma atenção que se tornará frequente entre os artistas, e que Josefa Teresa Soares executa como pioneira. Pelas palavras de agradecimento que escreve na mensagem, calcula-se que tenha sido acarinhada pelos espectadores. No entanto, não se voltará a falar dela no Condes. Será que ficou pelo Porto?

Nesse mês de maio de 1810, pelo aniversário do príncipe regente, o «Teatro Nacional da Rua dos Condes (...) esteve todo iluminado e magnificamente preparado», recitando-se um elogio ao monarca ausente no Brasil (*Gazeta de Lisboa*, 14/5/1810). Embora sejam escassas as notícias relativas à atividade do Condes que nos permitam estabelecer um repertório, é possível inferir algumas características do início da segunda década de Oitocentos. Os elogios seriam certamente um tipo de espetáculo frequente. Salienta-se, igualmente, a longa lista de peças fabricadas por José Manuel de Abreu e Lima – muitas terão sido representadas na primeira e na segunda décadas de Oitocentos, em Lisboa e no Porto. O drama *Um por outro*, de que se conservou cópia manuscrita na coleção Jorge de Faria, subiu à cena no Condes a 19 de junho de 1810, em benefício de João Alberto.

Para além de Abreu e Lima e de Nuno Pato Moniz, António Xavier Ferreira de Azevedo mantém-se muito presente nos espetáculos desta época. Uma das suas peças de maior êxito, *Palafox em Saragoça*, evocando um episódio das guerras peninsulares, subiu ao palco do Condes em novembro de 1810. No dia 13, foi representada em benefício do

---

<sup>111</sup> ANTT, Feitos findos, Fundo geral, Letra M, mç. 937, cx. 2.

ator e sócio José dos Santos, num espetáculo que incluía «uma excelente dança e uma graciosa farsa com música» (*Gazeta de Lisboa*, 10/11/1810).

De modo semelhante ocorreu a récita de 24 de novembro, em benefício do ator Vítor Porfírio de Borja (*Gazeta de Lisboa*, 22/11/1810). No mesmo mês, em benefício do ator António Borges Garrido, representou-se outro conhecido drama traduzido por António Xavier, *A sensibilidade no crime*. O benefício de Florinda Benvenuta de Toledo<sup>112</sup>, uma das principais atrizes da época (ainda no final da década de 1830 se encontrará na companhia deste teatro), tinha como atração central o drama traduzido *O tirano de Burgos* (*Gazeta de Lisboa*, 1/12/1810).

Embora atualmente perdida a memória desta artista, convém mencionar que, segundo Sousa Bastos, Florinda Benvenuta de Toledo foi «a única atriz portuguesa que recebeu a subida honra de ter o seu retrato no *foyer* da Comédie Française, de Paris». Nasceu em Lisboa, morou na Rua do Salitre e na Rua da Conceição, e casou com Manuel Rodrigues. Trabalhou entre o Salitre e a Rua dos Condes, além de outros teatros menores. De novo seguindo Sousa Bastos (1947: 370-372), registamos que

Foi com esta atriz que se deram várias cenas provocadas pelo padre José Manuel de Abreu e Lima, que, pelo seu proceder, foi proibido de exercer ordens sacras, mas que era o mais festejado autor dramático da sua época. O padre Abreu e Lima era furibundo e insolente, não só na imprensa mas cara a cara. Não dava a menor importância aos artistas. Florinda Toledo por mais de uma vez lhe respondeu asperamente e o fez entrar na ordem, obrigando-o à viva força a engolir as frases inconvenientes e grosseiras que diante dela proferia.

As danças que integravam os espetáculos, nesta altura, eram descritas como «deliciosos boleros», ou «dos melhores bailes» (*ibidem*). A sociedade dispunha de bailarinos estrangeiros, como Annunciata Evangelista, Giovanni Battista Giannini, Carlos Marchesi e João Aquilina. O instrumento musical que atraía as atenções era o corne inglês, tocado por José Ferlendis, músico de câmara de S. A. R., que em breve partiria para a Madeira. Na concorrência, o Teatro do Salitre oferecia um repertório semelhante, com elogios, dramas patrióticos e comédias sentimentais.

---

<sup>112</sup> Uma vez que a forma do nome desta atriz é difícil de fixar, pois encontra-se registado com variantes, escolhemos a forma mais próxima daquela com que a própria assinou uma escritura, em janeiro de 1810 (ANTT, 1.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de notas, cx. 128, lv. 590, f. 219-220): «Florinda Bevenuta de Tolledo».

A guerra permitia até reaproximar o teatro e a igreja, quando se tratava de celebrar a libertação. A presença do padre José Manuel de Abreu e Lima poderá ser uma explicação, considerando a sua ligação à empresa teatral:

A Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, querendo acompanhar o público regozijo pela expulsão das tropas francesas nesta última campanha, fez celebrar no dia 17 do corrente mês de maio, na paroquial igreja do Sacramento, missa de pontifical, em que oficiou o Ex.mo e R.mo Principal Freire; fez uma eloquente e tocante oração análoga ao assunto o M. R. P. José Manuel de Abreu Lima. A música era composta pelo compositor João José Baldi, mestre do Seminário, e cantada pelos músicos da Santa Igreja Patriarcal e da Real Capela da Bemposta; os instrumentistas eram em grande número, e os melhores desta capital. Terminou esta religiosa função com um magnífico Te Deum. A igreja estava custosa e brilhantemente ornada; no cume do arco principal se via um excelente painel com alegorias, feito por Cirilo Volkmar Machado, pintor da Casa Real. A Sociedade havia feito os convites, e assistiu a este ato solene e religioso a maior parte da Grandeza deste reino, religiosos de todas as ordens, magistrados e negociantes, além de um grande concurso de povo (*Gazeta de Lisboa*, 24/5/1811).

No campo literário, há um outro nome que se destaca em associação aos espetáculos da Rua dos Condes, nos primeiros anos de Oitocentos. Tomás António dos Santos e Silva colabora com a sociedade artística, escrevendo algumas das produções que apareceram em palco. Já dele referimos o drama *Nuno Álvares Pereira*, de 1801, contando com um prólogo de Bocage. Em 1811, há novamente um drama patriótico pelo mesmo poeta: *El-Rei D. Sebastião em África ou A glória dos portugueses*, representado em janeiro, em benefício de Fernando José de Queirós.

Mais tarde, o poeta cego recolhe um benefício concedido pela sociedade, realizado a 11 de janeiro de 1812. Não apenas necessitava de apoio à sua pobreza, como também desejava obter algum dinheiro para imprimir o poema épico que acabava de concluir, a *Brasiliada* (seria publicado em 1815). Para aquela noite, Santos e Silva contribuiu com um Prólogo a ser recitado, e de que podemos colher um excerto (*Telégrafo português*, 11/1/1812):

Lá para teu brasão, ó Pátria, ó Lísia  
Invicta em letras, como invicta em armas,  
C'roado está dum louro imercessível  
Q'há de murchar, quando murchar Natura!  
Embocando o clarim, a cujos ecos  
Do próprio Delio emudecera o canto,  
O Cisne, q'estrugiu do Tejo ao Ganges,

O Luso Vate, cuja Mente exímia  
Conceber só podia o Parto excelso  
Do Nobre Adamastor, c'o as fulvas chaves,  
Que lh'arrancou, lucrando ao Gama um brado,  
Q'o Mundo encheu de maravilha, assombro,  
E um Nome a Si, capaz d'encher mil Mundos.

A gratidão para com o auxílio dos ingleses nas batalhas contra o exército de Napoleão exprimiu-se em diversas formas, à medida que os generais saíam vitoriosos, e ainda durante alguns anos após o fim das guerras peninsulares.

A 2 de julho de 1811, o Teatro Nacional da Rua dos Condes apresentava, em benefício do ator e sócio José dos Santos, o drama em 1 ato *O sargento inglês*. Na descrição da *Gazeta de Lisboa* (1/7/1811), «o seu autor o traçou sobre um facto verídico, acontecido com um mercador da Estremadura Alta, que, procurando salvar as suas fazendas, e não podendo transportá-las, a ponto de estarem próximas a serem objeto da rapina dos nossos bárbaros inimigos, encontrou na generosidade de um sargento britânico meios de as salvar, e a sua família; prestando-lhe a custo de grandes sacrifícios um socorro que o arrancou das garras da desgraça em que ia cair; é um quadro, ainda que em pequeno ponto, do quanto devemos aos nossos generosos aliados».

No mês seguinte, as festividades pela aliança recrudesceram. Nos dias 12, 13 e 14 de agosto de 1811, para festejar o dia natalício do príncipe regente da Grã-Bretanha, a Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes foi ao Teatro de S. Carlos apresentar um espetáculo público de comemoração. Incluía uma nova sinfonia, um elogio em música da composição de João José Baldi, que finalizava com um hino. O pintor Cirilo Volkmar Machado realizou para o efeito um grande quadro com a efígie do príncipe regente inglês. Subiu à cena, nesta noite, o drama imitado por Abreu e Lima, em 4 atos, *Pedro, o Grande*, e a dança *Ludovico Sforza ou O tirano de Pavia*, composta por Giovanni Battista Giannini, coreógrafo do Teatro Nacional (*Gazeta de Lisboa*, 24/8/1811).

As próprias danças espelhavam declaradamente o contexto político vivido, como por exemplo *A descoberta da Terra Nova*, para celebrar o dia natalício do monarca britânico Jorge III. Esta dança é traçada sobre uma ação praticada pelos ingleses, entrando nela um corpo de tropas britânicas.

Os dias eram, assim, passados a enaltecer, no tablado, a vitória sobre os franceses. As comemorações sucediam-se. No dia 15 de setembro, ainda de 1811, aniversário da expulsão das forças inimigas, a Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes demonstrou o seu patriotismo com mais um espetáculo público, que integrava um novo drama alegórico, intitulado *Os heróis portugueses*. A descrição que a *Gazeta de Lisboa* (4/10/1811) nos proporciona favorece a reconstrução visual de um elaborado quadro da peça. Os heróis portugueses,

excitados pelo amor pátrio com a narração da glória dos seus atuais descendentes, erguem-se dos túmulos e participam do nosso júbilo geral, pesarosos somente de que não possam entrar em novos combates; mas, descendo Jove do Olimpo (por uma estrada de luz, que se figurou do modo possível, iluminando rapidamente a cena inteira, e fazendo descer da abóbada muitos Génios, amestrando os nomes dos maiores generais da Inglaterra, Espanha e Portugal), o mesmo Jove lhes assegura que os existentes e gloriosos portugueses não carecem do auxílio de seus braços para sustentarem a glória passada em todo o seu esplendor; e que o único socorro de que precisavam era a Aliança de Inglaterra, a qual já lhes havia concedido, e cujo proveito já tinham bem experimentado.

E prossegue a narração do enredo, no qual os próprios deuses, Vénus e Marte, cantam a glória de Portugal, e auspiciam um novo e grande Império. A efígie do príncipe regente vem coroar esta ambição. Música, cenário e vestuário foram feitos de novo para o drama. A comédia intitulada *Curar o mal com o mesmo mal*, e uma nova e aparatosa dança em 5 atos, intitulada *A morte de Danão ou As Danaides*, completaram o espetáculo.

A leitura de numerosas notícias semelhantes de espetáculos de ação política, não apenas no Condes mas também no Salitre e no S. Carlos, e bem assim noutros locais da cidade, públicos e particulares, leva-nos a concluir que, no âmbito das relações entre espetáculo e poder, um aspeto, em particular, poderá ser sublinhado. A constante aparição da efígie ou do retrato do príncipe regente, ausente no Brasil com toda a corte, no decorrer das representações ou em qualquer momento da festa, quer seja no tablado quer seja no camarote real, pode ser considerada um suporte sólido e eficaz da manutenção da imagem viva e positiva de D. João, ao longo de tantos anos afastado da pátria.

## 5. A Sociedade em São Carlos

A descontinuidade de funcionamento dos teatros lisboetas causada pelas invasões francesas propiciou o desenvolvimento de um novo plano monopolista de Manuel Batista de Paula, de que resultaria um facto singular na história do Teatro da Rua dos Condes: a união com o Teatro de São Carlos.

Segundo Francisco da Fonseca Benevides (1883: 105),

Achava-se fechado o Teatro de S. Carlos pelos fins do ano de 1811, quando a Sociedade do Teatro da Rua dos Condes, de que era director Manuel Batista de Paula, pretendeu que lhe fosse também concedido o teatro lírico de S. Carlos; (...) apareceram os competidores, representados nas pessoas de Luís Chiari e Antonio Cianfanelli, os quais pediam como subsídio quatro casas de sortes e uma grande lotaria de 160.000\$000 réis, dos quais um terço seria para o hospital das Caldas. O intendente geral da polícia, em consulta de 23 de dezembro de 1811, informou a favor da sociedade dos atores, e o Governo, conformando-se com esta informação, concedeu o Teatro de S. Carlos àquela sociedade, fazendo algumas alterações nos estatutos estabelecidos por alvará de 17 de julho de 1771.

Anteriormente houvera, porém, parecer desfavorável, inscrito no livro da Intendência Geral da Polícia, com a data de 21 de novembro de 1811<sup>113</sup>. De acordo com o exposto neste documento, sobressai o papel ativo do desembargador Sebastião José Xavier Botelho na proposta de fusão dos dois teatros. O autor do parecer objeta que o São Carlos não detém condições adequadas, nomeadamente de som, à apresentação de teatro declamado. Depois, considera que os habituais espectadores do Condes se achariam dissuadidos de frequentar o São Carlos.

É evidente a defesa, pelo autor do parecer, dos interesses do Condes: «Reduzir os teatros a uma administração é uma violência que se faz aos interessados no da Rua dos Condes. Eles se têm dirigido até agora, eles nada requerem, eles têm conservado a casa, e não há motivo para os sujeitar a uma nova administração que não solicitam, nem merecem involuntários, pois se têm sabido arranjar com interesse seu e satisfação do povo». O que dá a entender é que este acordo serve especialmente para resolver o problema do São Carlos, prejudicando o Condes. Vemos que, uma vez mais, o

---

<sup>113</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. XI, f. 224-225 (HTPonline).



intendente geral da polícia – agora Lucas Seabra da Silva – se mostra favorável ao Teatro da Rua dos Condes.

Seria, além disso, injusto coletar as casas de bilhar, bebidas, tabernas e outras semelhantes para financiar a empresa, tal como sugerido, porque o imposto incidiria sobre indivíduos que nem sequer frequentavam o São Carlos: «A ideia de agravar as casas de bilhar, de bebidas, tabernas, tendas e mais lojas desta espécie nem parece conveniente, nem exequível. Toda a imposição deve ter por base a utilidade geral do povo e do contribuinte, e para um tendeiro e taberneiro é bem indiferente que se conserve ou se feche o Teatro de São Carlos».

Não obstante o fundamentado parecer negativo, o projeto de fusão avançou. O facto de o S. Carlos se encontrar encerrado, na sequência dos conflitos bélicos, terá sido um fator decisivo. A ambição do diretor Manuel Batista de Paula fê-lo crer-se capaz de orientar os dois teatros. Começou por levar toda a equipa para S. Carlos, mas em breve perceberia que a mudança era demasiado radical.

Data de 3 de fevereiro de 1812 a portaria que concede à companhia do Teatro Nacional da Rua dos Condes a exploração do Teatro de São Carlos. Não quer dizer, como veremos, que haja a intenção de abandonar o Condes, apesar da efetiva transferência física. Em breves palavras, a portaria resume-se a uma lei que estabelece uma sociedade composta de atores e artífices, que entram com o seu trabalho, e de acionistas particulares, que constituem um fundo de seis contos de réis, sob a direção de Manuel Batista de Paula, e a inspeção do desembargador Sebastião José Xavier Botelho, com obrigação de representar dramas em português e farsas italianas em música no Teatro de S. Carlos.

O prólogo da normativa explica as razões do acolhimento favorável à solicitação do diretor. O zelo patriótico da sociedade, ao longo dos anos de crise resultante das invasões francesas, é a primeira justificação: «Havendo Sua Alteza Real tomado em consideração que a Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, de que é diretor Manuel Batista de Paula, recebendo um moderado auxílio do Governo, tem sustentado este público espetáculo desde o seu estabelecimento em dezembro de 1809, dando constantes provas do seu patriotismo, já na escolha de peças próprias para o promover, já na aplicação do produto das representações do primeiro domingo de cada mês para a

Caixa Militar, e de outra a benefício do Cofre do Resgate dos Cativos, cuja total importância montou no ano próximo passado a perto de vinte mil cruzados»<sup>114</sup>.

Assim se verifica que a ocupação do palco com festejos monárquicos não podia ser desinteressada. A concessão do pedido é quase como um prémio pela lealdade à família real: «esmerando-se em mostrar o seu amor, respeito e lealdade ao mesmo Augusto Senhor, e Sua Real Família, por meio de espetáculos de grande aparato e despesa, com que tem festejado os faustos dias de seus anos, assim como se tem empenhado em celebrar com iguais demonstrações os dias natalícios dos soberanos da Grã-Bretanha, nossos íntimos aliados».

Só depois chegam as razões artísticas: a Sociedade servirá melhor o público em «um local mais acomodado para os espetáculos teatrais», como é o São Carlos, por comparação ao Condes. E, além disso, é indispensável a oferta de espetáculos líricos, em língua italiana, em particular atenção aos «muitos empregados britânicos» que naquele momento residiam em Lisboa.

Dadas as condições de guerra pela Europa, seria difícil atrair artistas para cantar em Lisboa, motivo de valorização desta proposta. Para além do benefício pretendido, é também atribuído um quinhão nas lotarias que permita fazer face às despesas previsivelmente maiores: «tendo outrossim a mesma Sociedade representado que esta passagem para outro edifício, e novas obrigações a que se ligava, faziam indispensável um maior socorro, que correspondesse ao aumento de despesa que daí lhe devia resultar».

Outro elemento relevante deste documento é a eleição como modelo, ainda, do alvará de 1771. Entretanto nada viera retirar autoridade a esta lei, que permaneceria válida por mais algumas décadas. Assim, dadas as condições, é deferido o pedido:

O príncipe regente nosso senhor (...) É servido aprovar o estabelecimento de uma Sociedade composta de atores e artífices, que entrem com o seu trabalho, e de acionistas particulares, que constituam um fundo em ações, debaixo da direção do dito Manuel Batista de Paula, e da imediata inspeção do desembargador Sebastião José Xavier Botelho, auxiliando a mesma Sociedade com a mercê de oito casas de sortes, de que

---

<sup>114</sup> A portaria vem reproduzida em diferentes publicações, entre as quais o *Diário lisbonense*, n.º 65, de 20 de março de 1812; Benevides, 1883: 106; e *Collecção de legislação portuguesa desde a ultima compilação das Ordenações, offerecida a El Rei Nosso Senhor pelo desembargador Antonio Delgado da Silva: legislação de 1811 a 1820*. Lisboa: Na Typografia Maigrense, 1825, p. 118-122, na qual se inclui o Regulamento.

gozará até o Carnaval do ano futuro de 1813, continuando-se-lhe depois este, ou qualquer outro socorro que mais convier, se acaso o continuar a merecer: com obrigação de representar dramas em linguagem, e farsas italianas em música.

A segunda parte refere-se ao espaço. Sendo o Teatro de S. Carlos o local mais adequado ao cumprimento destas funções, «É outrossim o mesmo Augusto Senhor servido que se façam as representações na mencionada casa, observando-se as instruções juntas assinadas pelo desembargador do Paço, Alexandre José Ferreira Castelo, secretário do Governo na Repartição dos Negócios do Reino e Fazenda, as quais constituem o Regulamento Provisório do Teatro Nacional». Reforça-se a ideia de que o teatro deve servir como escola de virtude, para «corrigir os vícios, adiantar a civilização, e inspirar as virtudes políticas e sociais» necessárias à estabilidade de um regime.

Importa agora analisar o Regulamento Provisório do Teatro Nacional, que está dividido em 26 artigos.

O artigo I avança o valor estipulado para o fundo de capital, que suportará a associação: são 6.000\$000 réis, repartidos em ações de um conto de réis (1.000\$000) cada uma. A administração da sociedade será assegurada por um diretor, dois sócios dos atores ou artífices, e dois dos sócios acionistas, escolhidos (sem hipótese de rejeitarem o cargo – artigo III) pelo ministro inspetor do teatro, ao qual se deverá fazer presente toda a contabilidade (artigo II).

No final da época, todos os sócios serão chamados a responder perante os lucros ou as perdas que resultarem, repartindo-se, no caso dos sócios atores e artífices, em proporção aos salários correspondentes; e, no caso dos sócios acionistas, em proporção do capital que constitui cada uma das ações (artigo IV). Fica claro que os sócios não têm outro direito senão este e o de fiscalizar a administração, através dos seus representantes (artigo VI). Aos sócios artistas é requerida obediência «em tudo que a respeito do seu ofício e obrigações lhes for ordenado». Aponta esta prescrição para uma clara submissão aos ditames do diretor, de modo que Manuel Batista de Paula poderia agir como um verdadeiro empresário, ordenando o que lhe aprouvesse no que diz respeito à gestão artística.

As funções do diretor são estabelecidas no artigo XII deste regulamento:

Ao diretor incumbe a guarda dos livros, promover e vigiar a arrecadação do produto das sortes e récitas teatrais, e de tudo o que pertencer à sociedade, evitando os descaminhos, e tomando as contas das despesas às pessoas que as fizerem, assim pelo que respeita aos preços como à boa economia. Terá a seu cargo a direção dos dramas, pantomimas, decorações, vestuário, iluminação, música, camarotes, camarins e armazéns necessários para o uso público e serviço particular do teatro; destinará os ensaios e assistirá a eles, sempre que o julgar necessário; fará distribuir as partes pelos atores que julgar mais próprios conforme o seu caráter, ao qual, assim como à qualidade dos dramas, pantomimas, e pessoas deles, fará sempre acomodar as decorações e vestuário; dando de tudo conta ao ministro inspetor nas ocasiões ocorrentes, quando for preciso que ele interponha a sua autoridade, para que o diretor consiga o inteiro cumprimento das suas obrigações.

O preceito seguinte (artigo XIII) admite a hipótese de o diretor nomear três ajudantes: um dedicado ao trabalho de decorações, vestuário e iluminação; outro aos ensaios, distribuição das partes e escolha das peças; e um terceiro para fazer a gestão dos camarotes, camarins, armazéns, música e mais casas pertencentes ao teatro. Tais pessoas precisariam sempre da aprovação do ministro inspetor. Com efeito, há elementos que nos fazem crer que Manuel Batista de Paula se rodeou de colaboradores.

O artigo V pretende colocar entrave às possíveis reivindicações de atores: «Por nenhum motivo poderão os sócios atores e artífices pretender aumento dos ordenados estabelecidos às primeiras partes, e só lhes será livre passar de uns a outros segundo o seu merecimento e trabalho; e isto a aprazimento do diretor e dos outros quatro sócios administradores, e com aprovação do ministro inspetor; para evitar que, aumentando por capricho em capital meramente representativo, venham assim a prejudicar os outros sócios atores e artífices menos caprichosos, e a defraudar realmente os sócios acionistas».

No entanto, são salvaguardados os interesses dos artistas na assinatura de contratos, na forma do artigo VII. Note-se que nem todos os artistas a trabalhar para a sociedade seriam sócios, não era obrigatório que o fossem. Assim, os salários de atores e dançarinos seriam «convencionados a aprazimento das partes», com a condição de que lhes estaria vedada a escrituração noutra teatro por um salário igual ou inferior ao oferecido pela sociedade. Neste ponto, é convocada a norma do artigo XI do Alvará de 17 de julho de 1771. O artigo VIII do Regulamento remete, agora, para o artigo XII do mencionado Alvará, para garantir que não se interromperiam os espetáculos por falta de pagamento de salários nem de lucros, e nem os artistas poderiam ser presos sem ordem do ministro inspetor, exceto em caso de flagrante delito.

O ministro inspetor, aliás, detinha importantes poderes nesta sociedade. Cabia-lhe, na conformidade do artigo IX, presidir ao governo económico do teatro, zelar pela observância do Regulamento, aplicando correção ou castigo aos que faltassem às obrigações, presidir às escrituras, aprovar a receção dos atores e dançarinos, «tendo toda a jurisdição necessária sobre os atores, dançarinos e mais pessoas que servirem o teatro», e ordenar tudo o que julgasse necessário nas partes económica, moral e civil, e nos exercícios cénicos. Por outro lado, o ministro inspetor atuaria como delegado do intendente geral da polícia, e, nesse sentido, tinha a responsabilidade da ordem e segurança dos locais de espetáculo (artigo X). Seria coadjuvado pelo oficial militar encarregue de vigiar o teatro (artigo XI).

Indubitavelmente inspirada no Alvará de 1771 é a norma XIV, que impede a concessão gratuita de camarotes, exceto os destinados aos governadores do reino, ao presidente do Senado da Câmara, ao intendente geral da polícia, ao ministro inspetor, ao oficial militar, ao diretor e aos sócios administradores. A norma seguinte (artigo XV) ordena a conservação dos preços dos bilhetes tal como até então «se costumavam pagar», com um desconto de dez por cento para os que tomassem camarotes fixos ou assentos fixos na plateia. Estes deveriam pagar mensalmente a importância das récitas realizadas, sob pena de perderem o direito ao camarote ou lugar fixo (artigo XVI).

Embora não formalizada, existe uma segunda parte neste Regulamento, composta pelos artigos XVIII a XXVI, destinados exclusivamente a nortear o comportamento de atores, dançarinos e mais pessoas que compõem o teatro, aqui fixados para que «não aleguem ignorância» (artigo XVIII).

Segundo o exposto no artigo XIX, as dançarinas e as atrizes dispunham de uma sege que as transportava de casa quer para ensaios quer para récitas. Não é isso, todavia, o que acentua o preceito, mas sim a obrigação de estarem prontas ao chegar o transporte, para não fazerem esperar o segeiro nem, acima de tudo, os colegas de trabalho e os espectadores. O artigo seguinte abrange todos os artistas, de ambos os sexos, no sentido de que não falem a ensaios nem a outra atividade para que sejam chamados, sob pena de multa de 1.200 réis, a descontar no salário ou nos lucros.

O artigo XXI é relevante para o conhecimento do processo de criação tal como se praticava na época: «Enquanto durarem os ensaios, o diretor fará repetir a peça inteira, ou atos, ou cenas avulsas, segundo seu autor ou tradutor julgar necessário; obrigando os

atores a este trabalho, com o qual adquirem a perfeição da sua arte e a boa execução dos dramas que representam; conservando-se o mesmo escrúpulo assim nos ensaios particulares como nos ensaios gerais feitos sobre o teatro. Em uns e outros terá o diretor cuidado em manter a ordem e evitar as distrações que podem perturbar aquele exercício, recorrendo ao ministro inspetor para dar as providências competentes, quando a sua própria autoridade não for bastante para impedir as ditas desordens».

Na Sociedade do Teatro da Rua dos Condes e do Teatro de São Carlos, portanto, o autor (ou tradutor) da peça exerce a sua arte para além do texto, estendendo-a ao palco. É ele que decide como deve ser posto em cena o seu texto. Porém, conta com a autoridade do diretor (Manuel Batista de Paula) para fazer os atores respeitarem as suas opções.

Cabe ainda ao diretor a distribuição dos papéis, segundo o convencionado no artigo XXIV: «Como todos os atores e atrizes são iguais, só com a diferença dos seus talentos e inteligência, serão obrigados a fazer toda e qualquer parte que o diretor lhes distribuir; para o que se devem somente consultar as forças dos atores, e o génio de cada um deles, para os caracteres que houverem de representar: conhecimento que só toca ao diretor, e nunca a eles, atores, aos quais nesta parte cabe uma inteira obediência». É o diretor, igualmente, que dita a última palavra sobre o cenário e o vestuário a utilizar por cada um dos atores, com os quais se devem estes conformar (artigo XXV).

Pode suceder, apesar do zelo, que o diretor não seja capaz de manter a ordem e a harmonia entre os artistas; nesse caso deve recorrer ao auxílio do ministro inspetor. É o que estipula o artigo XXII, que revela a permanência de intrigas e rivalidades dentro da classe dos artistas, perigosas para o regular funcionamento da casa de espetáculos: «Logo que os atores afrouxem no desempenho de suas obrigações, de maneira que se conheça moralmente que há dolo e malícia, ou por efeito de rivalidade entre si, ou por espírito de vingança e de partido, ou por outro qualquer fim sinistro, querendo satisfazer caprichos e paixões particulares com prejuízo do divertimento público, será obrigado o diretor a declará-lo ao ministro inspetor, para proceder contra eles com rigorosa justiça».

De igual modo, se se descobrir que um artista declarou doença falsa, obrigando a alterar o espetáculo marcado, o delator será levado à justiça do ministro inspetor, podendo incorrer em multa de 6\$000 réis ou mesmo prisão (artigo XXIII). As multas que se cobrarem, nestes e noutros casos, serão repartidas, no final de cada ano, pelos atores,

dançarinos e artífices mais escrupulosos no cumprimento dos seus deveres (artigo XXVI e último).

Pela aprovação da portaria de 3 de fevereiro de 1812, os espetáculos tanto declamados como líricos se faziam no Teatro de S. Carlos. Por este motivo, durante algum tempo, o Teatro da Rua dos Condes deixou de oferecer espetáculos. Efetivamente, foi anunciado para depois da Quaresma de 1812 o início das atuações da companhia portuguesa da Rua dos Condes no São Carlos (*Telégrafo português*, 8/2/1812). Em abril deste ano, a Sociedade estava no São Carlos.

Segundo Benevides (1883: 108), Manuel Batista de Paula tratou imediatamente de «requerer que, visto a falta que havia de artistas italianos, e a exigência que estes apresentavam, quando eram de certo merecimento, de pretender grandes salários, lhe fosse permitido dar farsas e comédias portuguesas em música; o pedido da sociedade, informado favoravelmente pelo inspetor, o desembargador Sebastião Xavier Botelho, foi atendido; por aviso de 20 de março de 1812 foi dada a concessão nessa conformidade». Recorde-se que a portaria cometia à Sociedade a «obrigação de representar dramas em linguagem [isto é, declamados em português], e farsas italianas em música». O mesmo autor menciona alguns títulos cantados em português no São Carlos: *O trono*, em 1812, *Anúncio da paz*, em 1814, *O templo da imortalidade*, em 1818.

Foi, portanto, no São Carlos que a Sociedade festejou o aniversário do príncipe regente, a 13 de maio de 1812, num espetáculo composto de um drama alegórico intitulado *O trono*, consagrado ao elogio das virtudes do aniversariante, ornado com peças de música, vestuário rico, e cenário inteiramente novo; a comédia em 2 atos *O consórcio por astúcia*; e o novo baile heroico *A morte de Semiramis* (*Gazeta de Lisboa*, 12/5/1812). Mas até a celebração dedicada ao regente português se encontrava impregnada de reverência ao poderio inglês: na mesma festa foi apresentado um pano de divisão, pintado por Cirilo Volkmar Machado, alusivo à gratidão de Portugal para com o general Wellington.

Assim, os atores tiveram a oportunidade de trabalhar num edifício recente, luxuoso, diferente do velho Condes. Os principais nomes da companhia portuguesa eram Diogo da Silva, Teodorico Batista da Cruz, João Alberto, Fernando José de Queirós, João Evangelista da Costa, Leocádia Maria da Serra, Maria do Carmo. Levaram ao São

Carlos algumas das melhores peças do repertório, tais como: a comédia *As ilustres vivandeiras*, o drama *As viagens do imperador José II*, o drama militar *Os perigos da insubordinação*, o aplaudido *Frederico II, rei da Prússia*.

A companhia portuguesa trabalhou lado a lado com os artistas italianos. Benevides (1883: 110) identifica como principais, no período de 1812 a 1818, os cantores Giuseppa Collini, Angiolina Cauvini, Carlo Cauvini e Giuseppe Bertini; as bailarinas Le Fevre e Margherita Bruni, e o bailarino Scoti Petit. Segundo David Cranmer (1997: 54), aqueles cantores terão sido contratados em Londres, após uma difícil campanha de Manuel Batista de Paula em busca de intérpretes para a ópera.

Perante a passagem da companhia para o São Carlos, houve quem julgasse o caminho livre para tomar o Condes. O cenógrafo Joaquim da Costa arrenda do marquês do Lourical o Teatro da Rua dos Condes por 9 anos a contar da Páscoa de 1812, com a obrigação de fazer várias obras de que a casa necessita para sua segurança<sup>115</sup>. Mas, o anterior arrendatário, Manuel Batista de Paula, não desocupou o Teatro da Rua dos Condes e pretendeu estabelecer melhor contrato com o marquês. Na perspectiva de Matos Sequeira (1955: 11-12), tratou-se de uma jogada falhada:

o pintor de cenários e maquinista Joaquim da Costa (...), enganando o marquês de Lourical, conseguiu que este lhe arrendasse o teatro, pondo de parte uma escritura de promessa de arrendamento feita anteriormente ao Paula. Daí resultou uma dilatada questão que o desembargador Botelho não conseguiu atalhar com um acordo amigável; mas o Paula venceu-a, afinal, porque o fidalgo proprietário do teatro acabou por dar-lhe razão, inutilizando os ataques do pintor-maquinista, que chegou a intentar uma ação de despejo ao seu antigo sócio.

Cedo se apercebeu Manuel Batista de Paula da falta que lhe fazia o velho teatro. Volvido um ano sobre a transferência da companhia para São Carlos, Paula vê-se obrigado a requerer o regresso ao Condes. Não significa o fim da Sociedade nem a dissolução da ligação dos dois espaços, mas antes a constatação de que o luxo de São Carlos se pagava caro.

---

<sup>115</sup> Num parecer emanado a 31 de março de 1812 (ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. XIII, f. 166v-167v, HTPonline), o intendente geral da polícia formula dúvidas, quer sobre o Condes quer sobre o Salitre, «formados de madeira e velhos», acerca da segurança de ambos os edifícios, e recomenda a realização de vistorias.



Por portaria de 11 de março de 1813, tendo em conta a elevada despesa no Teatro de São Carlos, é permitida a utilização do Teatro da Rua dos Condes para exercícios de menor aparato. O *Telégrafo português* (20/3/1813) volta a ser portador do texto da lei:

Sendo constante que a Sociedade do Teatro Nacional de S. Carlos, estabelecida pela portaria de 3 de fevereiro de 1812, debaixo da direção de Manuel Batista de Paula, e da imediata inspeção do desembargador Sebastião José Xavier Botelho, tem desempenhado louvavelmente os fins da sua instituição, pondo em cena espetáculos dignos da grandeza desta capital, e muito mais dispendiosos do que aqueles que as instruções anexas à dita portaria a obrigavam; e concorrendo a grande extensão do dito Teatro para aumentar muito esta extraordinária despesa, a qual se diminuiria, se a mesma Sociedade pudesse servir-se de um teatro menos espaçoso para os exercícios cénicos que não exigem maior aparato: O Príncipe Regente Nosso Senhor, conformando-se com o sistema do Alvará e Instruções de 17 de julho de 1771, que já serviram de norma à referida portaria de 3 de fevereiro de 1812, é servido conceder à mesma Sociedade a graça de poder anexar ao Teatro de S. Carlos o outro da Rua dos Condes, para trabalhar por conta da Sociedade, debaixo da mesma direção e inspeção, e segundo os regulamentos prescritos pelas mencionadas instruções de 3 de fevereiro, que ficarão sendo em tudo comuns a ambos os Teatros; sendo livre ao diretor, com aprovação do desembargador inspetor, fazer representar em um e outro dramas portugueses ou italianos, como julgar mais conveniente. Com declaração porém que a Sociedade será sempre obrigada a representar no Teatro de S. Carlos os grandes espetáculos que devem oferecer-se ao público nos dias de maior solenidade. O desembargador Sebastião José Xavier Botelho o tenha assim entendido, e faça executar na parte que lhe pertence. Palácio do Governo, 11 de março de 1813. Com quatro rubricas dos Senhores Governadores do Reino.

E assim se fez. No entanto, o Condes ainda esperaria alguns meses por nova vida, uma vez que foi necessário efetuar obras no edifício. Apenas em outubro daquele ano de 1813 voltou a ter espetáculos. No dia 6, realizou-se o benefício da atriz Florinda Benvenuta de Toledo, com a comédia *O escravo reconciliador*, a dança *Os tártaros na China*, e a farsa de António Xavier *O doido por amor*.

A reentrada em funcionamento do Condes, a par com o São Carlos, suscitou dúvidas sobre a conveniência de manter o mesmo inspetor para os dois locais. Sendo permitida a realização de espetáculos em simultâneo, tornar-se-ia impossível a Sebastião Botelho estar presente em ambos os teatros. Sugere o intendente geral da polícia, para resolver o caso, que regresse ao cargo de inspetor do Teatro da Rua dos Condes o desembargador corregedor do bairro de Alfama<sup>116</sup>. É, no entanto, o corregedor do Bairro Alto, José Barata Freire de Lima, que recebe aviso, poucos dias depois, para servir de inspetor no

---

<sup>116</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. XIV, f. 145-145v (HTPonline).

Teatro da Rua dos Condes nas noites em que não fosse compatível a assistência de Sebastião Botelho.

A julgar pelos anúncios, o diretor da Sociedade continuou a preferir o palco do São Carlos, mesmo para espetáculos declamados. Manuel Batista de Paula procurou dar uso ao Condes com outro tipo de espetáculos. Atente-se neste anúncio da *Gazeta de Lisboa* (12/3/1814):

Segunda-feira, 14 de março de 1814, e por mais três noites, abrirá João Belzoni o Teatro Nacional da Rua dos Condes fazendo muitas e novas experiências de física, matemática, hidráulica, de jogos de água e de ótica. Mais em particular exporá ao respeitável público um planetário, ou uma máquina de astronomia, na qual se há de ver todo o sistema solar e o curso dos planetas, segundo o sistema de Copérnico, com a adição dos outros planetas que foram descobertos depois do tempo do sobredito astrónomo. Esta máquina é a primeira que se expõe ao público sobre a cena; ela é construída de uma grandeza tal, que pode pôr bem na presença dos senhores espectadores o curso dos planetas, com tal clareza, que qualquer poderá com facilidade entender todo o movimento solar. Todas as referidas máquinas são invenção do sobredito João Belzoni. Às 7h.

Belzoni continuou por algumas noites para lá das anunciadas inicialmente, o que o obrigou a diversificar os números. Segundo novo anúncio, «fará que de um chapéu chinês saia uma máquina aerostática, que pelo ar inflamável se elevará ao mais superior do Teatro; fará várias habilidades raras, assim como as suas experiências de forças, e em especial um equilíbrio chinês ainda não visto» (*Gazeta de Lisboa*, 21/3/1814).

Ao mesmo tempo, Manuel Batista de Paula tenta eliminar o excesso de benefícios, que lhe reduzem a receita. Em fevereiro de 1814, dirige às autoridades uma petição, enquanto diretor e caixa da sociedade do Real Teatro de São Carlos e do da Rua dos Condes, queixando-se de que «desde o Carnaval passado tem havido nos sobreditos dois teatros mais de oitenta representações em benefício de designadas pessoas, e no Salitre sessenta e quatro». Pede, pois, que se acabe com este prejuízo. A 17 do mesmo mês, sai um aviso ao inspetor sobre a proibição de benefícios nos teatros de São Carlos e Rua dos Condes, exceto para empregados estrangeiros<sup>117</sup>.

O 13 de maio de 1814, aniversário do príncipe regente, foi festejado no São Carlos, «pomposamente endereçado e iluminado, e aonde havia esplendíssimo concurso de pessoas de todas as hierarquias». A peça central foi o elogio dramático intitulado *O*

---

<sup>117</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 12v-13.

voto, de José Agostinho de Macedo, figurando as esperanças de paz na Europa, rematando com a visão do retrato do aniversariante. Compôs o restante festejo o drama italiano em música *A caçada de Henrique IV*, e finalmente uma dança (*Gazeta de Lisboa*, 14/5/1814). O príncipe, entretanto, retribuía pessoalmente aos cariocas os cumprimentos que recebia no Real Teatro de São João do Rio de Janeiro.

Ainda em 1814, representou-se no Teatro da Rua dos Condes um drama alegórico de Miguel António de Barros intitulado *O triunfo*, «no festejo com que a sociedade celebra o prazer da Europa, e a exaltação do legítimo monarca da França», publicado no mesmo ano. Apesar do protesto dos empresários, os benefícios de atores não deixaram de se realizar – por vezes eram contratualizados nas escrituras. Assim, os atores Sabino José Duarte, a 12 de novembro, António Borges Garrido, a 19 de novembro, as atrizes Mariana Torres, a 26 de novembro, e Maria Amália, a 3 de dezembro, tiveram no Condes as respectivas récitas de benefício. Nas mencionadas noites, subiram à cena duas peças de António Xavier Ferreira de Azevedo, *A sensibilidade no crime* e *A escrava de Mariemburgo*, um drama de Luís José Baiardo, *Alberto I, imperador da Alemanha*, a tragédia *Nova Castro* acrescentada por José Maria da Costa e Silva (1788-1854) com a cena da coroação, e algumas farsas e danças.

No ano seguinte, prevalecem os nomes de José Manuel de Abreu e Lima, António Xavier Ferreira de Azevedo, José Maria da Costa e Silva, Luís José Baiardo e João Batista Gomes Júnior como os mais representados naquele palco. *Os salteadores ou O subterrâneo de Camila*, tradução de João Batista Gomes Júnior, *Pedro, o Grande ou Os falsos mendigos*, tradução de Abreu e Lima, *Palafox em Saragoça*, de António Xavier, e mais alguns títulos de farsas e danças compõem os principais espetáculos da temporada.

A 20 de março de 1816, morre a rainha D. Maria I. A notícia chega do Rio de Janeiro a Lisboa alguns meses mais tarde, na sequência da qual se ordena o encerramento dos teatros em 12 de julho de 1816. O São Carlos, segundo Benevides (1883: 111 ss.), só reabriu a 15 de julho de 1817. Ao que tudo indica, o Condes seguiu caminho idêntico. De facto, a 17 de maio de 1817, o inspetor dos teatros, Sebastião José Xavier Botelho, emite parecer favorável e licença<sup>118</sup> – requerida por Manuel Batista de Paula, diretor da sociedade dos Teatros de S. Carlos e da Rua do Condes – para abrir os teatros no dia 15 de julho de 1817, por acabar então o luto pela morte da rainha.

---

<sup>118</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 15v.

Na opinião de Benevides, «Não esteve nem demasiadamente brilhante, nem próspero em extremo, o teatro lírico durante a empresa da sociedade dos atores», o que se pode considerar positivo para uma empresa de ópera que durou cerca de seis anos, e cujos dirigentes não tinham experiência dentro deste género. Continua o historiador afirmando que a primeira dama Carolina Neri-Passerini foi a artista que se destacou no S. Carlos neste período. A cantora chegara de Itália em 1815, integrada numa companhia onde se encontravam Giuditta Favini, Giuseppe Corbetta e De Capitani, entre outros (Cranmer, 1997: 55).

Em 1818, o físico e prestidigitador Robertson atua no S. Carlos, de outubro a novembro. Logo depois, estreia-se a companhia lírica por conta da nova empresa, de Luigi Chiari (Benevides, 1883).

Quanto ao Condes, na última temporada da ligação ao São Carlos, em 1817/1818, mantém um repertório de melodramas e de farsas, com títulos novos e antigos. Neste último caso está a *Nova Castro*, de João Batista Gomes Júnior. A propósito desta tragédia, Francisco Joaquim Bingre (2000: 339) escreveu um poema satírico, explicando a diferença entre o teatro português e o teatro italiano:

Levou-me [o diabo coxo] à Rua dos Condes,  
Onde ali, na cena estava  
A nova Castro, de Júnior,  
Tragédia que o mundo gaba.

Mas qual foi o meu assombro,  
Quando a casa vi vazia!  
Três dúzias de espectadores  
Só pela plateia havia.

Apenas dez camarotes  
Eu vi, de senhoras cheios,  
Com seus pais, com seus maridos,  
Todas de honestos asseios.

“Porque está tão pouca gente  
(Pergunto ao demo magano)  
Neste teatro, e tão cheio  
O teatro italiano?”

Dando um risinho, o tal coxo  
De pronto me respondeu:  
“Neste governa a virtude,  
Naquele, governo eu”.

Em benefício do ator Vicente Rodrigues Primavera, a 6 de setembro de 1817, foi representada uma comédia traduzida por Abreu e Lima com o título *Os espertos também se iludem*, junto com a dança *Os magos no serralho* e o entremez *O galego impertinente*. Para comemoração do consórcio do príncipe D. Pedro com D. Carolina Josefa Leopoldina, houve três dias de espetáculo, a 29 e 30 de novembro e 1 de dezembro de 1817. Principiou com uma sinfonia do mestre de capela António Leal Moreira, seguiu-se o drama alegórico *Himeneu*, a comédia *O ministro de honra*, a dança *Vertumno e Pomona*, e por fim a farsa *A criada sagaz*.

Para a festa, a sociedade «mandou levantar na frente do Teatro da Rua dos Condes uma fachada própria de um grande edifício, a qual, nas noites de 29 e 30 de novembro e 1.º de dezembro, se iluminou, mostrando grandes quadros transparentes alusivos às reais núpcias, as armas das nações aliadas, e no centro do Zodíaco que coroava o edifício se divisavam as quinas portuguesas. Estava o teatro interiormente iluminado com profusão de luzes». O drama alegórico apresentava qualidades especiais: «por engenhoso maquinismo apareciam as efígies dos augustos cônjuges (obra do distinto artista Joaquim António Marques), e a cuja aparição ressoaram com indizível entusiasmo os vivas do público, ao passo que se tocava o belo hino nacional; enchendo-se a casa, no fim do drama, de flores e versos alusivos ao assunto do festejo» (*Gazeta de Lisboa*, 15/1/1818).

Abre nesta década um novo Teatro do Bairro Alto, também chamado de São Roque. Inicialmente, acolhe espetáculos diversos, tais como teatro de sombras ou «figuras pintorescas», equilibristas, academias de música. Mais tarde, em 1823, acolhe uma companhia francesa, vinda do Salitre, que representa Racine, Beaumarchais, Sedaine, Scribe, Molière, entre outros. Depois, o Bairro Alto hospeda uma companhia espanhola por vários anos. Quanto ao Salitre, ensaiava um repertório de melodramas e dramas sentimentais, introduzindo entre nós a nova estética romântica, sem descurar as danças, fundamentais para o espectador da época. Assim se resumia a concorrência que havia a enfrentar por parte da Sociedade do Condes, sem esquecer, porém, que esta última era claramente beneficiada pelos poderes públicos. A mercê de oito casas de sortes para a Sociedade foi prorrogada, até 1818.

Estava alcançada a paz, era tempo de fazer contas:

A Sociedade Nacional dos Atores Portugueses dos teatros da Rua dos Condes e de S. Carlos, tendo oferecido a benefício da Caixa Militar, enquanto durasse a guerra, o produto do primeiro domingo de cada mês, manteve regularmente a sua promessa até junho do corrente ano, em que se publicou a paz; e desejando agora fazer constar autenticamente o resultado total dos seus patrióticos esforços, a bem dos nossos ilustres guerreiros, que tão gloriosamente combateram pela honra e independência da nação portuguesa, requereu uma certidão das entregas que tinha feito na Caixa Militar, no espaço de 5 anos e meio, que durou o seu donativo, e por ela consta ser o total 11.758\$328 réis. Não escapou também aos sentimentos benéficos daquela sociedade o contribuir para o resgate dos portugueses cativos em Argel com o rendimento de uma récita que para esse fim destinou no dia 11 de setembro de 1810, e que produziu, líquido, a quantia de 401\$940 réis, como consta de uma cautela passada pela comissão nomeada para a arrecadação dos respectivos fundos (*Gazeta de Lisboa*, 15/12/1814).

A Sociedade contabilizou um contributo valioso, expressão da receita de bilheteira, e pôde, deste modo, alcançar contrapartidas.

## 6. Regresso à Rua dos Condes

Ao fim de seis anos, Manuel Batista de Paula concluiu que era incomportável sustentar dois teatros. Enviou ao Governo um requerimento, a 18 de abril de 1818, no qual, devido às perdas resultantes dos altos custos da produção em São Carlos, pede licença para que a Sociedade se reduza a trabalhar unicamente no Teatro da Rua dos Condes. Além disso, pede que se conservem ao Condes não só as três casas de sortes que tinha antes da união mas também as outras cinco concedidas ao Teatro de S. Carlos. O pedido é deferido, ficando a inspeção do Teatro da Rua dos Condes cometida ao intendente geral da polícia<sup>119</sup>. A partir daqui, o Teatro de S. Carlos volta a ser independente.

Logo de seguida, uma *troupe* de equilibristas, encabeçada por Rosalia Romanini, apresenta as suas habilidades na casa da Rua dos Condes, incluindo exercícios sobre arame (*Gazeta de Lisboa*, 2/5/1818). O aniversário de D. João VI, a 13 de maio, é comemorado com o competente elogio dramático. Na Quaresma do ano seguinte (1819), representou-se o drama sacro *Santo Hermenegildo*.

O repertório prosseguiu segundo um padrão em que o espetáculo abria com uma sinfonia tocada pela orquestra, começando de imediato a peça maior, drama ou

---

<sup>119</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 17.

comédia, finalizando com uma farsa. Pelo meio, havia frequentemente intervalos de dança (ou eventualmente integrada na representação) e a interpretação de excertos de música. A peça principal correspondia, geralmente, a dramas ou comédias sentimentais, que faziam a ponte entre a tragédia e o drama moderno, no sentido em que contavam histórias de amor e de coragem de personagens de corte, bravos reis, príncipes ou guerreiros. O elogio da virtude era o eixo destas peças.

Todavia, a Sociedade ainda se encontrava empenhada por causa do S. Carlos. A razão de lhe ter sido concedida a prorrogação das cinco casas de sortes que cabiam ao São Carlos é que estas serviriam para pagar a dívida que a Sociedade contraíra para gerir o teatro lírico. Por portaria de 15 de dezembro de 1818<sup>120</sup>, foram aplicadas cinco casas de sortes «para manutenção e desempenho da dívida em que ficou a Sociedade da Rua dos Condes». No requerimento de prorrogação da mercê das oito casas de sortes até o Carnaval de 1820, Manuel Batista de Paula alega ter «melhorado os espetáculos da Rua dos Condes, levando-os ao maior porto de magnificência e perfeição que permite a casa».

O intendente geral da polícia confirma que «é notoriamente sabido, e por todos visto e reconhecido, que os espetáculos na Rua dos Condes, além de haverem sido representados com evidente melhoramento no desempenho das regras da decência, têm sido elevados àquele grau de perfeição que corresponde à grandeza desta capital, que se tem escolhido e posto em cena peças conducentes a derramar bons sentimentos de moralidade, e que se tem mantido sempre a boa ordem»<sup>121</sup>.

Apesar de tudo, apenas à custa de empréstimos se conseguia levar avante a empresa. Em 18 de março de 1820, Manuel Batista de Paula, diretor e caixa da Sociedade Nacional do Teatro da Rua dos Condes, e Fernando José de Queirós, representante dos sócios, recebem empréstimo de 2 contos de réis de Sebastião José Filgueiras (ADL 57), homem de negócios que explorava o bilhar deste espaço.

Manuel Batista de Paula não poupava esforços para inventar novas formas de levar a bom porto a gestão do Condes. Já contava 15 anos na gestão desta casa, estava a meio do seu reinado. A 1 de março de 1819, apresenta um plano, em representação da

---

<sup>120</sup> Referida em informação de 12 de junho de 1819, ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. XVIII, f. 98-102 (HTPonline).

<sup>121</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. XVIII, f. 32-33, 13 de dezembro de 1818 (HTPonline).

Sociedade de Atores e Artífices do Teatro Nacional, para arranjos e melhor administração do Teatro da Rua dos Condes, plano esse que é aprovado<sup>122</sup>.

Gustavo de Matos Sequeira (1955: 12) chegou a comparar Manuel Batista de Paula com João Gomes Varela, o incansável empresário do Bairro Alto e do Salitre na segunda metade do século XVIII:

O ativo e imaginoso Manuel Batista de Paula, que parece ia copiando o tipo do João Gomes Varela (...), fora arrecadando e colecionando argumentos que pesassem em futuros pedidos de socorro. Festejou em S. Carlos a volta de Wellington, em 1813, e a Paz Geral, em 1814, com pomposos espetáculos, celebrou com iluminárias todos os reais aniversários, protegeu órfãos, auxiliou irmandades pobres, beneficiou viúvas; ele bem sabia o que fazia. Em 1819 começou a sonhar uma reforma para o Teatro Nacional do Condes e, perante a Intendência Geral da Polícia, expôs o seu plano, a que o intendente deu a melhor informação; mas ainda não era chegada a hora própria, e apenas logrou as habituais “casas de sortes” de 1818.

Sai dos prelos da Tipografia de Bulhões, em 1819, o *Plano da reforma da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, para ser aditado às instruções ou regulamento provisório da mesma Sociedade, que fora aprovado pela portaria régia de 3 de fevereiro de 1812*, com aprovação do inspetor deste teatro, João de Matos e Vasconcelos Barbosa de Magalhães, corregedor do crime do bairro de Alfama<sup>123</sup>.

Pretende-se com a reforma, em primeiro lugar, melhorar os ordenados dos sócios que maior contributo derem para a Sociedade, no pensamento de que o capital com que o sócio entra para a Sociedade é o seu trabalho. Isto significa, por outro lado, destituir os sócios que tenham diminuído ou esgotado o seu préstimo à Sociedade, concedendo-lhes uma indemnização. Dentro do mesmo espírito, passariam os benefícios a ser distribuídos de acordo com a categoria do sócio, isto é, distinguindo os que desempenhavam primeiras, segundas e últimas partes.

Consagra-se, além disso, a existência de apenas um diretor e dois sócios representantes à cabeça da Sociedade, eliminando-se os outros dois representantes que, na prática, caíram com a desanexação do Teatro de São Carlos. É adotada uma medida de restrição

---

<sup>122</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 18-18v. O plano foi publicado no mesmo ano, sob o título *Plano da reforma da Sociedade do Theatro Nacional da Rua dos Condes, para ser additado às Instruções, ou Regulamento provisório da mesma Sociedade, que fora aprovado pela portaria régia de 3 de Fevereiro de 1812*.

<sup>123</sup> O magistrado João de Matos e Vasconcelos Barbosa de Magalhães foi intendente geral da polícia, e depois recuperado por Camilo como personagem d’*O romance dum homem rico*.



financeira, proibindo o adiantamento de verbas a qualquer sócio ou assalariado, devendo a caixa abrir-se apenas aquando do pagamento geral.

Outro meio de garantir a saúde financeira da Sociedade foi a fixação do número de entradas gratuitas atribuídas por mês a cada sócio, tentando eliminar «abusos muito prejudiciais». Cada um teria, portanto, direito a 4 senhas de camarote, 10 de plateia superior e 4 de varanda, as quais nunca poderiam ser utilizadas em domingos, dias santos de guarda, dias de espetáculos novos, aniversários ou outros quaisquer que pudessem prejudicar o interesse da Sociedade.

E, finalmente, proíbe-se o empréstimo de fatos do guarda-roupa do teatro, uma vez que constituem elementos valiosos do património da Sociedade, que assim perdiam muitas vezes as qualidades, ou até ficavam por devolver.

## **7. Esboços de crítica**

Nesta época, começa a construir-se a crítica teatral na imprensa portuguesa, inicialmente votada à literatura dramática, mas progressivamente ligada aos palcos. Os intelectuais denunciavam, nestas primeiras décadas de Oitocentos, um atraso na nossa literatura dramática, muito dependente das tendências estrangeiras, e carecendo de grandes obras, como aquelas produzidas no tempo de Gil Vicente.

O *Observador português*, no n.º 5, de 1819 (p. 58-60), aponta as péssimas traduções de que viviam os nossos teatros, e a escassez de obras originais. Tanto de um canto como de outro, apareciam ocasionalmente boas peças, mas nenhuma de grande categoria. Só que o problema não estava apenas nos textos: «é deplorável o estado dos nossos teatros»; e os que nele trabalhavam pareciam pouco diligentes: «(...) agora que os nossos atores são mais em número e menos em qualidade, porque a maior parte e quase todos eles não sabem o que devem fazer, nem querem que lho ensinem, e ainda menos querem estudar e devidamente ensaiar-se...».

A iluminação das salas de teatro constituía também uma preocupação para os espectadores, que notavam os efeitos produzidos pela luz dos candeeiros de azeite. Em 1819, por ocasião do aniversário de D. Carlota Joaquina (25 de abril), o Teatro de São

Carlos testou um sistema novo, que causou boa impressão. O articulista da *Gazeta de Lisboa* (27/4/1819) sugere o seu alargamento às restantes salas:

Concorreu imenso número de espectadores aos Teatros da Rua dos Condes e de São Carlos, ostentando principalmente este último a mais esplêndida reunião de grande parte da nobreza e da mais elegante sociedade, realçando completamente a perspectiva o estar patente neste dia a tribuna de SS. MM., e o aperfeiçoado método, há pouco introduzido, da sua iluminação. Sobre este ponto de melhorar a iluminação deste teatro, que era, como a de todos os outros, não só menos clara do que se desejava, mas até muito incômoda pelo fumo e mau cheiro por este motivado, tinham feito os antigos diretores várias tentativas, sem que contudo conseguissem este fim; porém, ultimamente o obteve a pessoa que tomou a empresa da iluminação do mesmo teatro, aproveitando-se dos conhecimentos de Mr. Robertson, e adotando os melhoramentos que este físico inventou, e que atualmente se empregam no Teatro da Ópera de Paris; deste modo se vê o teatro limpo de fumo, e sobressai muito melhor a vista do que se passa na cena até a sua maior distância. Este método, que nos consta não ser difícil de praticar, seria bom que se adotasse em todos os teatros, pois que a boa iluminação da cena e bastidores concorre muito para se gozarem melhor as diversas representações; e sobretudo convém privar o mais que for possível estas casas do vapor mefítico e desagradável que provém das luzes.

Luís Robertson era um artista indiano que se encontrava em digressão por Lisboa, passando inclusivamente pelo Condes, dando espetáculos nesta casa em outubro e novembro de 1819. Ao que se sabe, eram espetáculos de equilibrismo e experiências de física. O filho, Eugénio Robertson, deixou os lisboetas maravilhados com uma viagem aerostática – a ascensão em balão, a partir da quinta do visconde da Baía, em Lisboa, durou cerca de 20 minutos. Os interessados em assistir puderam adquirir os bilhetes no Teatro da Rua dos Condes. No final, descreve a *Gazeta de Lisboa* (16/12/1819), «A satisfação do público pelo feliz êxito desta experiência de novo se patenteou no Teatro Nacional da Rua dos Condes, quando à noite se apresentou na plateia o jovem aeronauta, levantando-se os espectadores para o aplaudirem com tal entusiasmo, que ele mesmo confessa ficara ternamente comovido e eternamente obrigado a tão obsequiosa aprovação, tanto mais digna de apreço por ser de um povo ilustrado e circunspecto qual o desta grande capital. (...) O balão foi cair, segundo nos consta, em S. Lourenço, a 5 léguas de Lisboa, e uma adiante de Bucelas».

Outros testemunhos críticos acentuam a pobreza do nosso teatro, discordando até das apresentações de artistas estrangeiros. É o caso do redator do jornal *O patriota* (4/11/1820), que assim escreve, já entrada a monarquia constitucional: «Os teatros estão ainda na maior desgraça: não se representam ali nem peças úteis, nem morais, nem

ainda na presente época subiu à cena um drama patriótico. Sabemos que os diretores se queixam amargamente de pouca concorrência, e com efeito como a podem ter, se os espetáculos não são dignos? Se não aparecem senão retalhos de dramas, péssimas imitações, somente dignas das gargalhadas dos maus entendedores. É tal o deplorável estado dos teatros portugueses, que ainda admitem companhias de pelotiqueiros estrangeiros, que levam uma grande parte dos seus interesses».

Semanas depois, no n.º 60, de 6 de dezembro de 1820, o redator regressa ao tema ainda mais incisivo. O alvo dos seus ataques é a classe dos atores. Ainda permanecia a memória do Alvará de 1771, e em particular do capítulo que dignifica a profissão de ator:

No tempo em que a infâmia andava anexa aos atores, não era para admirar que os não houvesse capazes de desempenhar qualquer papel, não era para admirar que se não pudessem expor espetáculos dignos da atenção dum público iluminado, ou dum público que deseja iluminar-se; não era para admirar que se preferissem pelotiqueiros, equilibristas e saltadores à representação de dramas sérios e de danças bem dirigidas e com decência; mas hoje, que a profunda sabedoria do senhor rei D. José I os arrancou a essa infâmia (Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte. 1771. Artigo 10 (...)), hoje admira e faz pasmar que se não encontrem atores dignos e espetáculos interessantes. Ah! quem pode ver sem tédio, sem horror, a representação de monstruosos dramas, cheios de insultos e indecentes equívocos, sem moral, sem entrecho e sem desenvolvimento? Quem pode suportar sobre a cena uma bailarina, e quase nua, quase... a decência me obriga a calar: a que imensos perigos não está sujeita a mocidade aprendendo em tais escolas? A que imensos transtornos não está próximo o pai de famílias honrado? Que terrível quadro poderíamos agora desenhar!

O tema da moralidade das peças era um critério recorrente na avaliação dos textos e das representações, e embora os títulos da época fizessem esperar um profundo respeito (para dar dois exemplos, *O crime punido* ou *Os três irmãos*, e *Amor por natureza e simpatia*, representadas em 1820 no Condes), os críticos não estavam de todo satisfeitos. Por fim, a mais aguda reprovação aos atores:

qual será o autor tão descansado, e com tão poucos sentimentos, que se dê ao árduo e difícil trabalho de compor um drama regular, para o ir sujeitar à *censura* dum ator que tem o desaforo de rascar, rabiscar, de perder o drama, e dizer no fim: “Faça-lhe mais esta ou aquela mudança e alteração, e quer que vá à cena: o público jamais se recreia com relações compridas; o público...”. O público sim... o público! É a sua mandriice... Jamais vimos que ator algum soubesse o seu papel; fiam-se no ponto, não lhes importa lerem uma e muitas vezes o drama; soberbos, orgulhosos e ignorantes, não querem perguntar, como se entende esta ou aquela passagem, não se possuem do caráter que

representam, assim perdem o drama, o crédito dos autores; e finalmente assim ludibriam um público que os sustenta, que os atura, e de quem se queixam amargamente porque os não vai aturar. Bem haja o público, bem haja, e pessoa alguma deveria ir ao teatro sem que o reformassem e o fizessem de novo tomar o seu brilhantismo, conservando-lhe a decência, sem a qual, em vez de ser escola prática de bons costumes, escola capaz de fazer amar a virtude, aborrecer o vício, de chamar os homens a imitar os grandes heróis, a aborrecer os tiranos, e em suma a formalizar um bom e honrado cidadão, é uma escola de escândalo, de desaforo, suscetível só de reanimar paixões indecorosas, desonestas e vis.

É um ataque violento aos atores, e não é único. Outros falaram da inépcia dos atores, do facto de não decorarem os seus papéis, de não aperfeiçoarem as técnicas, de usarem gestos desproporcionados, de ser escutado o ponto pelo público...

## **8. A Liberdade no Teatro**

A Revolução Liberal de 1820 teve fortes repercussões no correr dos dias no Teatro da Rua dos Condes. É neste período que se vive mais intensamente a ligação de teatro e poder, pois os teatros, em Lisboa e noutras partes do país, tornam-se locais de manifestações políticas. O ambiente de exaltação, de combates ideológicos, de regozijo e esperança refletiu-se também nos agentes teatrais e nos cartazes. A imprensa em expansão contribuía para o reconhecimento social do teatro: «Em todas as nações civilizadas, até nas de mais remota existência, foram sempre os teatros públicos reputados de uma grande utilidade, não só para instrução e recreio nacional, mas também para por eles se conhecerem os sentimentos do povo nos negócios públicos» (*Gazeta universal, política, literária e mercantil*, 14/5/1821).

Em setembro de 1820, ecoavam os vivas a El-Rei e às Cortes Constituintes por todo o lado. O redator da *Gazeta de Lisboa* (16/9/1820) exprimia declaradamente o seu alívio: «Longo tempo há que desempenhamos a difícil tarefa da redação da *Gazeta*; estreitados, por obediência, a notícias insignificantes, sentíamos verdadeiro desgosto em ocultar aos nossos compatriotas muitas notícias estrangeiras essenciais; já nos achávamos ultimamente autorizados a sair deste acanhado círculo; e agora com muito maior razão poderemos anunciar essas notícias, unicamente ligados àquela prudente moderação que é necessária nas gazetas oficiais». Nos teatros, ter-se-á sentido refrigério semelhante,

perspetivando maior liberdade na escolha dos espetáculos. Ainda assim, a evolução seria lenta.

Havia festejos por toda a parte e por diversas ocasiões. A entrada em Lisboa dos membros do Governo Supremo do Reino, a 1 de outubro, foi uma dessas ocasiões. A atitude dos governantes exprime o pensamento da época: o teatro é lugar público por excelência, é lugar de manifestação do povo. Na mesma noite da chegada, mostraram-se nos teatros principais da capital: «À noite apareceu o Governo no Teatro dos Condes, e depois no de S. Carlos; mas apenas eram vistos, de toda a parte flutuavam os lenços brancos, e multiplicavam-se os vivas ao Supremo Governo com entusiasmo inexplicável: foi uma cena de glória. Foi preciso que parasse a representação da ópera italiana para ressoarem os excessivos elogios poéticos, obras improvisas do estro e do génio, que expressava os gratos sentimentos de toda a nação portuguesa elevada no espetáculo da sua glória. O público pediu que se cantasse o hino constitucional em honra do Governo Supremo, o qual a companhia perfeitamente executou» (*Génio constitucional*, 5/10/1820).

Em pouco tempo surgiram dramas alusivos aos acontecimentos militares e às transformações políticas, que claramente transmitiam uma mensagem de aprovação do novo regime. Até os espetáculos de equilibrismo traziam números de ressonância militar: um «Jovem Portuense» apresentou-se no Condes em junho de 1821 com jogos e equilíbrios, mostrando um exercício novo em que sustentava «duas espingardas de munição, entrelaçadas uma na outra, com a baioneta sobre a barba» (*Diário da Regência*, 27/6/1821).

Por convicção ou por aproveitamento, de imediato a Sociedade do Condes oferece à causa um contributo monetário: «Somos autorizados a fazer menção honrosa de haverem os diretores do Teatro Nacional da Rua dos Condes oferecido para o cofre dos donativos para as necessidades do Estado o produto das récitas dos primeiros domingos de cada mês no dito Teatro, da mesma sorte que já praticaram depois da Restauração do reino de 1808, enquanto durou a guerra» (*Gazeta de Lisboa*, 5/10/1820). A récita do primeiro domingo de outubro rendeu 280\$000, quantia que a Sociedade fez chegar ao cofre dos donativos por intermédio de Fernando José de Queirós (*Gazeta de Lisboa*, 7/10/1820). A récita do primeiro domingo de novembro teve um resultado muito mais baixo, 82\$960. A Sociedade do Teatro do Salitre não quis ficar atrás, e contribuiu com

48\$640, produto líquido da récita da primeira segunda-feira de novembro (*Gazeta de Lisboa*, 11/11/1820).

Tais gestos eram louvados pela imprensa. No supracitado artigo d'*O patriota* (4/11/1820), continua o redator: «devemos, porém, em obséquio da verdade, publicar que qualquer das companhias portuguesas tem mostrado na presente época o seu exaltado patriotismo: graças lhes sejam dadas! Ofereceram uma récita em todos os meses para o cofre dos donativos. Na verdade, grandiosa oferta para as suas atuais circunstâncias, e foram tão melindrosos os da Rua dos Condes que, por convite em forma de carta, dirigida ao muito honrado juiz do povo e seu escrivão, em data de 2 de outubro, puseram à sua disposição um camarote para todas as vezes que o teatro celebrasse os dias de júbilo nacional».

Porém, isso não era suficiente. Faltavam dramas patrióticos: «Vimos numa carta, dirigida ao redator da *Gazeta de Lisboa*, afirmar um dos diretores do Teatro Nacional da Rua dos Condes que, no tempo da guerra, em consequência dos dramas patrióticos ali representados, corriam imensos jovens a alistar-se nas lusas falanges, para defenderem a pátria. Se é verdade (o que não duvidamos), que glória, que prazer lhe deve resultar, e à sociedade? Mas porque não se tem agora representado dramas patrióticos? Porquê?... Não há quem os componha, não há quem os ofereça» (*O patriota*, 6/12/1820). E depois a explicação citada acima, de que os autores receavam ver os seus textos desfigurados nas mãos dos atores. No entanto, os dramas patrióticos estavam prestes a chegar, figurando os próprios acontecimentos da revolução, ainda que por vezes adaptando textos estrangeiros. Um correspondente do Porto escreve ao redator d'*O patriota* confirmando o «desarranjo, relaxação, e péssimas administrações» dos teatros, mas contrapondo a notícia da presença de dramas patrióticos nos palcos portuenses (*O patriota*, 17/12/1820).

O Governo, por seu lado, aproveitou os serviços do teatro como instrumento de propaganda, atribuindo subsídios em contrapartida. Assim, a 22 de dezembro de 1820, a Junta Provisional do Governo, sob a direção de Manuel Fernandes Tomás, determina a entrega de dois contos de réis aos administradores da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, a serem gastos na preparação dos espetáculos pela ocasião da reunião

das Cortes na capital; com recomendações ao intendente geral da polícia, Filipe Ferreira de Araújo e Castro, para que supervisione os trabalhos<sup>124</sup>.

Na sequência, a *Gazeta de Lisboa* de 30 de dezembro de 1820 publica o ato oficial:

Aos administradores do Teatro Nacional da Rua dos Condes se dirigiu o seguinte

Aviso

A Junta Provisional do Governo Supremo do Reino, reconhecendo a particular influência que o estabelecimento e boa direção dos teatros nacionais tem sobre a civilização dos povos, e sobre o progresso da literatura e das belas artes; e desejando consequentemente dar o possível impulso e favor ao Teatro Português da Rua dos Condes, enquanto se não tomam medidas mais amplas a benefício de tão útil estabelecimento: Manda louvar a V. ms. o zelo patriótico que tem manifestado na direção do referido Teatro, e subministrar-lhes para o custeamento dele o auxílio pecuniário de dois contos de réis, que lhes serão entregues pela Repartição da Intendência Geral da Polícia, a quem para isso se expedem nesta data as ordens necessárias. E espera o Governo que a Sociedade Diretora haja de preparar para a próxima época do ajuntamento das Cortes um espetáculo apropriado às circunstâncias e digno, quanto possível seja, da aprovação e gosto do público. Deus guarde a V. ms. Palácio do Governo, 22 de dezembro de 1820. Manuel Fernandes Tomás.

As palavras iniciais demonstram que, desde os primeiros meses de implantação do novo regime, se considera o teatro como meio de civilização, como mais tarde dirá Almeida Garrett. O teatro é desde logo convocado para auxiliar a difusão dos novos valores, e para instruir os cidadãos. Outra vertente a realçar neste relatório é a eleição, mais uma vez, do Teatro da Rua dos Condes como o principal teatro nacional («desejando consequentemente dar o possível impulso e favor ao Teatro Português da Rua dos Condes»).

Contudo, a 19 de fevereiro de 1821, é escusado o pedido dos diretores do Teatro Nacional da Rua dos Condes para que se lhes continue a graça de oito casas de sorte. Em compensação, determina o Governo que nas lotarias da Junta dos Juros dos Reais Empréstimos, da Mesa da Santa Casa da Misericórdia e da Casa Pia se adicionem 2 mil bilhetes em cada uma para permitir auxílio ao Teatro, além de pagar os três camarotes destinados para a Regência, o Senado e a Polícia<sup>125</sup>. Com efeito, numa demonstração do que se recebeu e despendeu no Tesouro Público Nacional em todo o mês de janeiro de

---

<sup>124</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 20.

<sup>125</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 21-21v.

1821, publicada no *Diário da Regência* (1/3/1821), assinala-se uma despesa de 481\$280 com o camarote do Governo no Teatro da Rua dos Condes.

Era divulgada a presença dos novos governantes nos teatros. O *Diário do Governo* (29/1/1821) regista: «Nestes três dias se tem iluminado a nossa capital, e têm celebrado os diversos teatros a solenidade da instalação das nossas Cortes com o maior entusiasmo e pompa, fazendo os empresários todos os esforços por dar divertimentos próprios deste alto objeto. Hoje foi o primeiro dia do espetáculo do Teatro Nacional da Rua dos Condes dedicado particularmente a festejar a feliz congregação das Cortes, e ali concorreram, em grande número, os senhores deputados».

O ano de 1821 teve como ponto máximo dos festejos o tão aguardado regresso de D. João VI e da corte a Portugal. No folheto da *Coleção das poesias distribuídas no Teatro Nacional da Rua dos Condes, por ocasião do festejo com que a Sociedade do mesmo Teatro solenizou a feliz chegada a esta capital de Sua Majestade o Senhor D. João VI, rei constitucional de Portugal, Brasil e Algarves*, encontramos um exemplo de como os diretores da Sociedade procuravam corresponder às instâncias governativas:

Senhor: O diretor e sócios do Teatro Nacional da Rua dos Condes, inclinando-se humildemente perante o trono de Vossa Majestade, têm a honra de oferecer ao melhor e mais amado dos reis a seguinte pequena coleção de poesias, compostas em louvor de Vossa Majestade, por ocasião do patriótico festejo com que os ditos diretor e sócios, não segundo os seus desejos, mas como lho permitem os seus poucos haveres, celebram hoje a feliz restituição de Vossa Majestade ao seio de um povo que filialmente o ama, e que de Vossa Majestade espera a sua ventura, e o complemento da sua Regeneração. Deus guarde a Vossa Majestade por muitos e mui ditosos anos, como sinceramente desejam os que são de Vossa Majestade muito leais e muito humildes súbditos – O diretor e sócios do Teatro Nacional da Rua dos Condes.

A presença em corpo do rei, que finalmente dispensava as habituais efígies, veio sancionar todo o movimento a favor do teatro nacional, mas também o reconhecimento pela figura máxima de que necessitava de se exhibir naquele local público para reforçar a sua autoridade. Com efeito, na noite de 5 de agosto, rei e família assistiram a uma festividade, numa tribuna especialmente preparada, no Teatro Nacional da Rua dos Condes. Todo o interior estava engalanado, dentro das limitações que o caracterizavam: «Armada e iluminada com muito gosto, representava a sala uma linda perspectiva, que mais sobressairia se o edifício o permitisse». Nos camarotes que ladeavam a tribuna real encontravam-se instalados os deputados e várias figuras de alta reputação, como os



duques e as duquesas de Cadaval e Lafões. O ator João Alberto dos Santos e Reis abriu o espetáculo entoando vivas à Constituição, às Cortes, a El-Rei Constitucional e Real Família, e à Nação Portuguesa. Seguiu-se o elogio dramático intitulado *A vinda desejada*, depois do qual «passaram SS. MM. e AA. RR. a tomar algum refresco, e voltaram a assistir ao drama, findo o qual se retiraram entre as aclamações do imenso povo» (*Gazeta universal, política, literária e mercantil*, 7/8/1821).

Não obstante o firme reconhecimento da magnitude do teatro, cedo se experimentou a escassez de meios para fazer cumprir a elevada missão que se esperava da arte dramática. Além disso, apesar de terem os governadores providenciado o apoio possível, uns afirmariam que era preciso mais, e outros que era demais, tendo em conta as carências sociais.

No início de 1821, *O patriota* (3/1/1821) reafirmava as críticas ao deficiente funcionamento dos teatros lisboetas – pouco ou nada teria melhorado. Porém, discorda das somas despendidas pelo Governo, vistas as necessidades básicas sentidas pela população:

por mais duma vez temos dito que, enquanto o Governo não proteger este ramo de indústria, jamais se poderá dele tirar o desejado fruto; mas façamos sobre este objeto algumas reflexões. 1.<sup>a</sup> Esta proteção de que temos falado, (...) nós a desejaríamos, mas quando a nação estivesse florescente (...) quando (...) não estivessem as ruas entulhadas de indigentes, imensas instituições piás morrendo à fome (...). 2.<sup>a</sup> Desejaríamos que esta proteção recaísse sobre o teatro já reformado, isto é, quando os homens se persuadissem que a arte cénica não envolve em si a infâmia dos antigos histriões, quando os atores se persuadissem e mostrassem que o não eram, e quando, numa palavra, se dessem assíduos aos seus trabalhos, e que fossem convencidos que não resultou a Molière menos honra por ter representado o seu Tartufo do que pelo ter composto. 3.<sup>a</sup> Se esta proteção recaísse sobre uma escola (...) em que se comesçassem a aprender as regras cénicas, a arte de declamar, quase desconhecida entre nós, em que se aprendesse a imitar a natureza, em que o mancebo fosse espreitando o melhor modo de se expor sobre o teatro, sem afetação, sem gritar, e somente possuído das diferentes paixões que lhe cumpre desenvolver; se esta proteção recaísse enfim sobre o autor que compusesse dramas regulares, livres de equívocos e obscenidades, como são quase todos que se representam atualmente; se esta proteção em fim tivesse por alvo o artista português (...) oh! quanto esta proteção recaía bem (...). E (...) devia esta proteção estender-se só a um teatro? Os outros não são também teatros, e nacionais? Os atores não estão em igual paralelo? O seu fim não é o mesmo? E até mesmo quando tratam, ou de celebrar os regozijos públicos, ou de serem úteis ao Estado, não fazem iguais sacrifícios, não marcham pelo mesmo caminho?

Uma carta recebida pouco depois pelo mesmo periódico (18/1/1821) vem acentuar as acusações à classe dos atores, tanto mais que surge assinada (o que era raro), pelo autor de uma peça representada no Porto, Caetano Manuel de Sousa Mesquita Barros:

Senhor redator do Patriota. (...) Eu sou o autor da comédia (...) *Lealdade, valor, independência*. (...) Do desleixo dos teatros (...). Os seus [dos atores] caprichos e outras muitas coisas, que eu agora não declaro, é que fizeram terminar a época dos empresários, os quais, cansados de os aturar, e desenganados, que negócios de tal natureza são e foram sempre de infalível perda, deixaram-se de tais especulações e entregaram-nos a si mesmos, que não foi pequeno castigo. Hoje reduzidos a sociedade de perdas e ganhos, não acariciam os povos; desprezam as suas obrigações; e ainda que a maior parte deles recebam maiores lucros pela sua arte do que outros quaisquer que estão em empregos civis e militares, contudo continuam a gritar, e pelo quê? Por não ganharem quanto seja bastante para satisfazer os vícios a que muitos se entregam. Não é minha intenção dizer que todos pensam deste modo: na roda dos atores conheço alguns que têm probidade, que sabem cumprir suas obrigações e desempenham seus caracteres: mas quanto é diminuto o número destes em comparação daqueles, que a cada momento chamam sobre si a indignação pública!

Por outro lado, os dramaturgos recebiam críticas desmedidas, quando adquiriam coragem de lançar um contributo para a renovação do teatro português. Data deste ano de 1821 uma peça que merece maior atenção, em muitos aspetos: no que contém de mensagem política, no discurso que a antecede, onde se debate o problema da autoria, no cânone estético que contribui para expandir. Além disso, contém pormenores sobre a gestão do Condes neste período agitado. *O verdadeiro heroísmo ou O anel de ferro*, drama em 3 atos e de grande espetáculo, de Fernando José de Queirós (?-1826), foi representado a 28 de janeiro de 1821 no Teatro Nacional da Rua dos Condes, na presença do Soberano Congresso, em celebração da instalação das Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa, e publicado em Lisboa, na Tipografia de Bulhões, no ano seguinte. Foi o espetáculo preparado para a reunião das Cortes, mediante o apoio de 2 contos de réis.

Fernando José de Queirós descreve, no prólogo, a sua carreira de autor dramático: «Já saíram 48 dramas da minha mal aparada pena, e, à exceção de dois, pouco afortunados, todos os outros foram ouvidos com agrado, e alguns deram não pequenos interesses nos teatros em que se representaram». Confessa a predileção pela escola francesa, que se afirmava cada vez mais entre nós.

As imperfeições que reconhece na sua obra têm a ver com a própria revolução, que deu motivo ao fabrico da peça, mas também com a forma como os acontecimentos influenciaram a gestão do Condes: «Na tarde do dia 15 de setembro de 1820, retumbou nesta capital o primeiro grito da Liberdade... Nessa feliz época, ainda eu me adornava com o alto título de administrador do Teatro Nacional da Rua dos Condes; dignidade eminente, que a Sociedade atual daquele teatro só poderá conceder como *graça especial* a algum mordaz Aristófanes, por ser *Grego*, ou a algum Esopo, por ser *Escravo*!... Naquela desordenada república não se admite a ditadura: a supremacia está nos sócios: a liberdade anárquica é a sua divisa!». São, portanto, acusações que Queirós endereça à sociedade dirigida por Manuel Batista de Paula, na qual representava os sócios.

O autor revela-nos outro facto importante, o da intervenção dos militares e dos governantes no funcionamento do teatro: «Na mesma noite do dia 15 proclamei no teatro a suspirada Constituição, em a presença de todos os espectadores, que, com o meu exemplo, prorromperam em vivas; e tive o arrojo de celebrar publicamente com a voz das musas tão fausto acontecimento!... (...) No dia seguinte, aparece-me no Teatro toda a oficialidade do bravo Regimento n.º 16; e o seu digno chefe me comunica que iam ali para altear vivas à Constituição e ao nosso bom monarca, e desejavam que eu lhe fizesse aparecer em cena a augusta efígie de S. Majestade (...) do modo possível lhe fiz a vontade, e o espetáculo constou mais de improvisos patrióticos que me saíam da afogueada mente do que da representação dos dramas anunciados».

Quanto ao drama *O verdadeiro heroísmo*, Fernando José de Queirós elogia o profissionalismo dos atores que o interpretaram: «os desvelos dos atores concorreram para o bom êxito da peça; e, não obstante a companhia ser nesse tempo pequena e estar desprovida de algumas partes essenciais, contudo cumpriu regularmente com as suas obrigações; e naquela ocasião nada houve que fosse repreensível; o que sempre sucederia (...) se os atores se persuadissem duma vez que são responsáveis pelo desempenho dos seus deveres; e que o Estado não tem obrigação de auxiliar relaxadas corporações, que não concorrem para a manutenção da dignidade nacional». Neste último ponto, as palavras de Queirós aproximam-no daqueles que denunciavam o desleixo dos atores.

Quanto à questão da autoria, o verdadeiro interesse deste prólogo está onde Queirós discorre sobre o problema da distinção entre original e tradução, partindo do caso concreto do seu trabalho de adaptação: «arquitetei o presente drama sobre o casco da

peça francesa de Mr. Victor [Ducange] que se intitula *O príncipe da Noruega*, e quem se der ao trabalho de confrontar as duas verá que, se não mereço o nome de autor, também me não compete o de tradutor». E prossegue apontando o costume de os tradutores não se assumirem como tal: «alguns dos nossos escritores dramáticos envergonham-se de serem tradutores, e pretendem que as suas peças passem como originais; entendendo que algumas mudanças nos caracteres e mais amplidão em certas cenas, que costumam produzir efeito em o nosso teatro, lhes dão esse direito». No panorama da escrita teatral do seu tempo, a denúncia do tio-avô de Eça de Queirós caiu no vazio.

## 9. Planos para o teatro nacional

Encontramo-nos no ponto extremo inicial onde se intersejam as histórias de Condes e D. Maria II. Há que buscar nas raízes do pensamento liberal o empreendimento do edifício para um teatro nacional. Com efeito, Gustavo de Matos Sequeira, na *História do Teatro Nacional D. Maria II* (p. 13-15), remonta aos expedientes de Manuel Batista de Paula e aos interesses do novíssimo Governo. Dele transcrevemos um excerto da resposta do intendente Filipe Ferreira de Araújo e Castro a um requerimento apresentado em 1821 por Manuel Batista de Paula:

A conservação e aperfeiçoamento do teatro português é, a meu ver, um objeto verdadeiramente nacional, que interessa não só como distração muito necessária ao povo, em todas as épocas, maiormente na presente, mas também como escola de moral, podendo igualmente aproveitar como veículo de princípios políticos, havendo boa escolha de peças e uma direção conveniente para fomentar as artes e formar ou reformar o gosto, o que muito se precisa.

O intendente sugere, a seguir, a união das companhias do Salitre e da Rua dos Condes, num só teatro. A Junta Provisional do Governo, pensando na economia daí resultante, assentiu; porém, o desiderato não chegou a concretizar-se.

Uma portaria de 20 de março de 1821 cria uma Comissão sobre Obras Públicas, composta pelos deputados Anselmo da Silva Franco, Bento António de Andrade,

Caetano Martins da Silva, Félix Martins da Costa e Filipe de Oliveira Lobato. Nessa portaria se lê o seguinte: «Não pode a mesma Regência [do Reino] deixar de lembrar à Comissão o quanto desejaria que ela apresentasse um plano de se fazer um Teatro Nacional, estabelecimento o mais útil e necessário, e de que tanto depende a boa moral e reforma de costumes: e como pelo Tesouro Nacional se não possa atualmente suprir a esta despesa, a mesma Comissão terá em lembrança, ou o estabelecer uma subscrição, ou tirar vantagens das economias nestas administrações, particularmente no aproveitamento de braços, como pode ser dos condenados a trabalhos públicos» (*Diário da Regência*, 22/3/1821). Portanto, era bem clara a vontade de construir um novo edifício para o teatro nacional, em substituição do velho Condes, que tinha sido o privilegiado para esse efeito. Contudo, as dificuldades financeiras e o prolongamento da agitação política adiariam o projeto.

Nessa altura, um grupo de homens de letras denominado Gabinete Literário entregou ao rei uma memória sobre as causas da decadência do teatro nacional, e ao mesmo tempo ofereceu-se para rever e aprovar os dramas, supervisionar os ensaios, as cenas e o vestuário do Teatro da Rua dos Condes, que continuava a ser o primeiro teatro nacional. A proposta foi aceite mediante portaria de 11 de abril de 1821, e o Gabinete Literário apontou os nomes do barão de Quintela, de José Portelli, João Anastácio da Costa e Silva, Manuel António Velez Caldeira Castelo Branco, António Joaquim de Lemos e João Dâmaso Roussado Gorjão para lhe darem cumprimento (Sequeira, 1955: 13-15), apoiados num Projeto de Regulamento para o Teatro Nacional<sup>126</sup>. Mesmo que a companhia do Salitre se unificasse com a do Condes, era neste último que ficaria a trabalhar.

No Projeto (MR 6), os signatários apontam os fundamentais preceitos dramáticos, e exortam os autores a estudarem, quer o teatro quer a realidade, a fim de os alcançarem. Recusam a cedência aos gostos de público «insensato». Estudar o seu papel, imitar a natureza, cuidar a pronúncia e a expressão, cultivar a justa medida, são, em resumo, as prerrogativas a cumprir pelo ator. Discernimento e justiça são os valores exigidos ao bom julgamento pelo espectador. Para esta comissão, um teatro nacional deve absolutamente preencher dois fins: apresentar espetáculos dignos, instrutivos e agradáveis; assegurar aos artistas os seus meios de subsistência.

---

<sup>126</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 22-22v, e mç. 992.

Neste sentido, o Projeto de Regulamento divide-se em quatro secções: regularidade dos subsídios atribuídos ao teatro nacional; regularidade na administração dos fundos, onde se inclui a gestão dos sócios atores; o regime dos exercícios cénicos, incluindo a direção dos ensaios; atribuições da comissão encarregada de dirigir os espetáculos públicos, incluindo a censura aos dramas propostos para a cena<sup>127</sup>. A comissão empenhar-se-ia na construção de um novo edifício para teatro nacional, bem como na fundação de uma escola de arte dramática.

No encadeamento dos bons auspícios, chega a promessa de um almejado subsídio. Por portaria do ministro do Reino de 2 de junho de 1821, em vista do pedido de auxílio financeiro pelos diretores da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, é-lhes concedida pela Regência a quantia de 3.000\$000, de que pode dispor o cofre da Polícia<sup>128</sup>. O que não dispensa a necessidade de renovar a solicitação, pois logo em outubro Manuel Batista de Paula «pediu auxílios à regência [6.000\$000 réis], pois que sem eles era impossível fazer face às despesas, e conservar um teatro nacional». O inspetor da Polícia, consultado sobre o assunto, achou justo que se pagasse a segunda prestação (3 contos de réis), pois «é certo que ele tem prestado camarotes gratuitos às Cortes, corpo diplomático, nas ocasiões em que Vossa Majestade tem honrado aquele teatro com a sua real presença»<sup>129</sup>.

Mas era preciso, também, enquadrar legalmente estes subsídios, o que acabaria por complicar o processo. Naturalmente, houve reclamações sobre a preferência pelo Condes, quando o Salitre, intitulando-se igualmente teatro nacional, muito precisava de semelhante apoio. Para além do principal rival, existiam mais espaços teatrais na cidade. Adrien Balbi (1822, II: 177) contabiliza, além destes e do S. Carlos, os teatros da Boa Hora e do Bairro Alto (ou de S. Roque). Menciona ainda a praça de touros junto ao Salitre, e «un autre plus petit est établi dans la place du Poço Novo, pour les exercices de chevaux et autres spectacles populaires». Assim os descreve o geógrafo francês (*ibidem*: ccxxiv):

Rua dos Condes. Ce théâtre, quoique beaucoup plus petit que celui de Saint-Charles, est le premier théâtre national. Il est toujours en possession de représenter les pièces

---

<sup>127</sup> O projeto previa que a censura passasse a incidir sobre os preceitos da arte e os efeitos teatrais, e não apenas, como até ali, sobre a religião, os bons costumes e as leis do Estado.

<sup>128</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 23.

<sup>129</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. XX, f. 114v-115, 31 de outubro de 1821 (HTPonline).

portugaises; aussi depuis longtemps porte-t-il exclusivement le titre de *teatro nacional*. Les acteurs qui composent sa troupe sont toujours les meilleurs comédiens portugais; mais depuis l'époque brillante du roi Joseph, il est bien déchu de l'état florissant auquel il était parvenu. Le gouvernement vient de lui assigner pour l'année courante 10.000.000 réis. Les théâtres du Salitre et du Bairro Alto sont encore plus petits que celui de Rua dos Condes, et n'on à leurs gages que des acteurs encore plus mal choisis. On y joue alternativement des pièces portugaises et des pièces espagnoles. Le théâtre de Boa Hora à Belem est encore inférieur aux deux précédents; on n'y joue que des farces portugaises.

O ministro do Reino, Filipe Ferreira de Araújo e Castro, já no final de 1821, faz sair um artigo de ofício no qual incumbe o intendente geral da polícia de traçar o plano destinado a suportar os teatros de Lisboa e Porto:

Sendo conveniente ao atual estado de civilização e aos princípios de um Governo liberal prover aos meios de conservação e melhoramento dos teatros, manda El-Rei, pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino, que o intendente geral da polícia forme sem perda de tempo o plano económico e cálculo dos meios de subsistência aplicáveis à manutenção dos teatros nacional e italiano, assim na capital como na cidade do Porto, com as condições e seguranças necessárias para que em tempo oportuno se possam fazer os arranjos acomodados a cada uma das empresas, no seguinte ano teatral, a fim de se confiarem a quem melhor as possa executar, sendo preferido o arbítrio de se entregarem a uma sociedade de portugueses instruídos e afiançados, que possam conduzi-los a aprazimento de uma nação ilustrada e polida. Palácio de Queluz em 18 de novembro de 1821 (*Diário do Governo*, 21/11/1821).

Os empresários experimentavam o recurso a todos os meios para tentarem obter auxílio público. Manuel Batista de Paula oferece ao rei constitucional D. João VI o elogio dramático publicado em 1821 *Elisa e Luso ou O templo de Vénus*, escrito por José Maria da Costa e Silva e representado no Teatro Nacional da Rua dos Condes para celebrar o primeiro aniversário do dia 15 de setembro de 1820. Na dedicatória assinada por Manuel Batista de Paula, pode ler-se um apelo, após os votos de entusiasmo pela liberdade: «Digne-se, pois, V. M. de pôr os seus olhos benévolos sobre o desvalido teatro português, elevando-o com sua augusta proteção àquele ponto de esplendor e estima de que semelhantes estabelecimentos gozam entre as nações polidas da Europa; a quem em muitas coisas excedemos, a quem nesta não devemos ficar inferiores». Em palco, o elogio foi representado por: Ludovina Soares (Vénus), Antonia Cianfanelli (Elisa), João Alberto dos Santos e Reis (Luso), Josefa Guilhermina de Mesquita (Doride), Miguel João Vidal (Alceu).

Manuel Batista de Paula recorreu ainda aos convites endereçados às redações de jornais para assistirem a determinadas récitas. É o redator d'*O amigo do povo* (vol. 8, 1821) quem o confessa: «O empresário da Rua dos Condes me dirigiu um bilhete de convite, e julgo que outro tanto faria aos outros jornalistas». O efeito foi o esperado, pois a crítica ao espetáculo em causa resultou positiva, o jornalista não só valorizou a peça como apelou ao Governo para auxiliar os teatros. O redator do *Jornal da Sociedade Literária Patriótica* (7/6/1822) produz discurso idêntico: «O teatro é sem contradição a melhor escola de costumes, quando é bem regulado (...). Os governos mais ilustrados e providentes têm sido os que, em todos os países, e em todos os tempos, mais têm auxiliado e protegido com esmero o progresso de tão útil estabelecimento».

Apesar dos apoios obtidos à custa de muitos esforços, a balança financeira permanecia desequilibrada, e obrigava o caixa da sociedade a recorrer a empréstimos. Um dos principais financiadores particulares da Sociedade foi, como vimos, Sebastião José Filgueiras, que nos contratos é identificado como «vivendo da sua agência» e morador na Rua Nova da Princesa, freguesia de Santa Justa. Empréstimo dinheiro à Sociedade várias vezes, como podemos verificar em contratos registados nas notas dos tabeliães. Em 1820, Filgueiras emprestou dois contos de réis à Sociedade, e, ao mesmo tempo, arrendou o bilhar e casas anexas do Teatro – sendo as rendas uma forma de pagamento do empréstimo. A 4 de março de 1822 (ADL 58), o empréstimo fica liquidado.

## **10. O teatro nas lutas liberais**

A sucessão das lutas liberais, poucos anos após o termo das guerras peninsulares, não deu tempo ao teatro de aliviar a pressão política; pelo contrário, ao chegar a disputa das duas facções, liberais e absolutistas, intensificou-se a politização do teatro. Na verdade, era uma questão de sobrevivência, e os diretores teriam de abandonar crenças pessoais, se quisessem manter vivo o teatro, ou seja, seguir as conveniências era a única solução para evitar a perda. Não havia lugar à resistência pelo teatro.

O *Diário do Governo* (15/5/1822) noticia que a 13 de maio de 1822, aniversário de D. João VI, o rei esteve presente no Teatro Nacional da Rua dos Condes, juntamente com os infantes e a princesa D. Maria Teresa, após o que seguiu para o baile na Assembleia



Portuguesa. Representou-se o elogio dramático *O Tejo*. A 15 de setembro do mesmo ano, a Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes celebrava a restauração e a regeneração da pátria com um drama alegórico em verso de Miguel António de Barros, intitulado *Ulisseia triunfante ou A segunda parte do despotismo fulminado*, e com o drama em 3 atos *O homem de três caras ou Os rebeldes iludidos e castigados*. Com isto, «a Sociedade protesta fazer quanto couber em suas forças para agradar a seus ilustres e beneméritos compatriotas; e lhes roga queiram protegê-la e habilitá-la para desempenhar seus fervorosos desejos» (*Gazeta de Portugal*, 14/9/1822).

O auxílio financeiro de que Manuel Batista de Paula precisava deixava-o na obrigação de alinhar com as forças governativas. O ministro do Reino, Filipe Ferreira de Araújo e Castro, assina em outubro de 1822 uma portaria que ordena o pagamento do subsídio pelo cofre da Intendência:

Havendo representado nas Cortes Gerais e Extraordinárias da Nação Portuguesa Manuel Batista de Paula, diretor e caixa da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes, que, tendo o mesmo soberano Congresso autorizado o Governo para prestar ao dito teatro os socorros que julgasse convenientes, contanto que nada para esse fim se deduzisse nem do Tesouro nem do de algum cofre da repartição fiscal, não restando outro meio de realizar aquela graça senão pelo cofre da Intendência Geral da Polícia, por onde nos anos de 1820 e 1821 já foi socorrido; e resolvido o Soberano Congresso que a resolução dada em 12 de julho próximo passado a bem do dito teatro se faça efetiva pelo cofre da Intendência, manda Sua Majestade pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino que o intendente geral da polícia aplique do dito cofre para o dito efeito a quantia de seis contos de réis; vigiando e tomando as precauções necessárias para que esta quantia seja realmente empregada no custeamento do mesmo teatro daqui em diante, se dela carecer para que subsista, e não em pagamento de despesas passadas contraídas a arbítrio. Palácio de Queluz em 7.10.1822. Filipe Ferreira de Araújo e Castro (ministro do Reino).

No entanto, Manuel Batista de Paula vê-se obrigado a solicitar o pagamento desse subsídio, em requerimento ao Ministério datado de 27 de janeiro de 1823. Semanas depois, chega nova portaria (16/2/1823) do ministro Araújo e Castro, ordenando ao intendente que pague, em quartéis, os 6.000\$000 réis ao diretor e caixa da Sociedade do Teatro Nacional da Rua dos Condes.

Em julho de 1823, Manuel Batista de Paula insiste no pedido de auxílio monetário, alegando que faltava pagar 1.500\$000 réis da quantia ordenada pela portaria de 16 de fevereiro. Mas o parecer do intendente geral da polícia, Simão da Silva Ferraz de Lima e Castro, é evasivo, justificando-se por ignorar «se Sua Majestade quererá continuar-lhe

o pedido auxílio, mas também porque a esta repartição ainda não reverteu o Cofre dos Rendimentos, que lhe diziam respeito antes de ser suprimida»<sup>130</sup>. Em 6 de outubro de 1823, Manuel Batista de Paula vem pedir o pagamento das terceira e quarta prestações dos 6 contos de réis. Este pedido é deferido e mandado retirar de novo do cofre da Intendência<sup>131</sup>.

Todavia, a concessão do subsídio não era consensual. Para alguns, embora reconhecessem a necessidade de apoiar o teatro, a companhia não exibia qualidade que justificasse a dotação. Assim se escreve na *Gazeta de Portugal* (11/10/1822), cujo redator considerava necessária uma reforma no modo de representar e na seleção das peças. Não vendo satisfeitas as suas sugestões, propõe depois uma solução radical: a reunião das companhias italiana, francesa (então no Salitre) e portuguesa no Teatro de São Carlos, por ser o único edifício apropriado a uma capital. É que «o do Salitre e Rua dos Condes são indignos até de estarem em Coimbra e Leiria; eles não têm bons atores e boas peças efetivamente», daí que não merecessem subsídios individuais (*Gazeta de Portugal*, 5/11/1822). Vem depois a ratificar a opinião: «talvez não seja exagerado quando disser que ninguém tem piores cómicos do que nós». Mas não há apenas falta de bons atores, há falta de literatura dramática nacional: «não há entre nós uma tragédia original, se excetuarmos a *Nova Castro*; nem uma comédia, se pusermos de parte as duas (ou talvez uma) de Garção; que nunca sobem à cena» (*Gazeta de Portugal*, 28/11/1822).

No 1.º de dezembro de 1822 foi celebrada a instauração das primeiras Cortes Ordinárias na nação, representando-se um novo elogio dramático, alusivo ao tema, a comédia *A filantropia na regeneração portuguesa* e a farsa em música *O enredador (Campeão lisbonense)*, 29/11/1822).

A 13 de maio do ano seguinte, renovou-se o espetáculo pelo aniversário do rei, mas desta vez D. João assistiu apenas em São Carlos, pelo que se recorreu novamente à aparição da efígie régia. No final, cantou-se o hino constitucional. As peças em estreia foram o drama alegórico *O templo das virtudes*, e o drama em 4 atos *O desagravo da honra*.

A anteceder o texto do elogio dramático *A rebelião debelada*, escrito por José Maria da Costa e Silva, representado a 3 de julho de 1823, dedicado ao rei pela Sociedade do

---

<sup>130</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. XXI, f. 27-27v (HTPonline).

<sup>131</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 31v-32.

Teatro Português da Rua dos Condes, solenizando o aniversário da chegada da família real a Lisboa, vem a seguinte dedicatória, assinada pelos atores e sócios:

A Sociedade do Teatro Português da Rua dos Condes, tomando parte na alegria geral que transborda nos corações dos honrados portugueses, por verem a pátria livre da fação anárquica e desorganizadora (que pretendia reduzir-nos ao último abatimento), e restaurados a Vossa Majestade os inauferíveis direitos do trono, humildemente deposita perante o sólio de Vossa Majestade este pequeno drama alegórico, em que com os ornatos da poesia se decantam os gloriosos acontecimentos do dia 5 de junho, que serão doravante a época mais brilhante da história portuguesa. Digne-se Vossa Majestade, aceitando esta pequena oferta, honrar aqueles que são de Vossa Majestade os mais humildes, fiéis e agradecidos vassalos.

A exaltação dos valores da monarquia constituía programa constante. Matos Sequeira (*Olisipo*, n.º 72, 1955) reproduz o programa do espetáculo de aniversário de D. João VI em 13 de maio de 1824 no Teatro da Rua dos Condes, com o «novo e pomposo drama heroico em 3 atos e em verso» *D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal ou A conquista de Lisboa*:

A companhia, desejando dar uma convincente prova do seu afeto e adesão à Sereníssima Casa de Bragança, que felizmente nos rege, solenizando este dia com um grande espetáculo que fosse alusivo às grandes virtudes de Sua Majestade, julgou que D. Afonso Henriques, fundador da monarquia portuguesa, e que salvou Lisboa do bárbaro domínio dos mouros, era o mais apropriado protótipo para o elogio heroico do grande monarca (...). Fez pois com este intuito escrever o presente drama (...). O drama, além do mérito intrínseco da sua condução, e estilo, se faz também recomendável por seu aparato cénico, e riqueza de vestuário, em parte novo, manobras militares, e uma pomposa vista final da cidade incendiada, em cuja execução se empenhou o bem conhecido talento do sócio pintor do teatro, Eugénio Joaquim Alves. Terminado este pomposo drama, os principais atores executarão um novo elogio, que rematará com a aparição do retrato de Sua Majestade, e hino.

A 9 de junho daquele ano é renovado à Sociedade o auxílio de 6 contos de réis, «atendendo à necessidade que há em uma capital de haver nela espetáculos decentes em que se entretenha o público»<sup>132</sup>. Por várias vezes tentou Manuel Batista de Paula fazer subir o valor do subsídio, ora para 8 ora para 10 contos, mas sem êxito.

---

<sup>132</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 36-36v.

Por outro lado, como seria de esperar, a Intendência fez observar ao Ministério que não lhe competia semelhante despesa<sup>133</sup>. No verão de 1825, o intendente escreve ao ministro da Fazenda, D. Miguel António de Melo, sublinhando que o subsídio concedido à Sociedade dirigida por Manuel Batista de Paula não se enquadra nos objetivos daquele órgão: «Sendo, pois, o determinado auxílio uma despesa extraordinária, que nem cabe nas forças do rendimento do cofre desta Intendência, nem é admissível a sua prestação pelo mesmo cofre, por isso que esta mesma despesa não é da natureza daquelas para que puramente são aplicados os ditos rendimentos, isto é, para o custeamento das repartições das calçadas, e limpeza da capital e termo, debaixo da inspeção de polícia geral, compreendidas as despesas relativas à segurança pública». Assim, conclui que apenas será possível à Intendência fazer o pagamento do subsídio se para isso lhe for consignada verba específica pelo Erário Régio. De um modo ou de outro, no final de agosto desse ano, o Ministério do Reino voltou a ordenar o pagamento de 6.000\$000 pelo cofre da Intendência a favor do Teatro da Rua dos Condes<sup>134</sup>.

Este é um período de pelejas intelectuais, propiciadas pelo ambiente político exaltado. Algumas dessas polémicas são protagonizadas por autores com ligação ao Teatro da Rua dos Condes, e registadas em folhetos e artigos avulsos. Nem sempre é fácil identificar os autores de tais escritos, tantas vezes anónimos, nem compreender a situação a que se referem, visto que são, acima de tudo, instrumentos de uma batalha verbal. É o caso da *Pateada mágica ou de condutor, dada no Teatro da Rua dos Condes, em a noite 8 de outubro do presente ano, oferecida aos empregados no mesmo teatro*, publicada em Lisboa em 1825.

Na noite de 8 de outubro de 1825, com início às 19h15, o Teatro da Rua dos Condes apresentou o benefício de um empregado do teatro, no qual, como era comum, a orquestra seria aumentada e tocaria como abertura uma sinfonia especial, desta vez de Rossini<sup>135</sup>. O drama principal em cartaz foi *Cristierno, rei de Dinamarca, viajando incógnito pelos seus estados ou A segunda parte da sedução punida*, de Luís José Baiardo, seguindo-se a habitual farsa, nesta noite *Antes velhaco que tolo*, de Dorvigny (no original *Le desesper de Jocrisse*), numa tradução de Gastão Fausto da Câmara Coutinho. Tudo leva a crer que são Baiardo e Coutinho os protagonistas da polémica, sendo este último o autor do opúsculo *Pateada mágica*.

---

<sup>133</sup> ANTT, Intendência Geral da Polícia, lv. XXII, f. 216v-217v, 1 de agosto de 1825 (HTPonline).

<sup>134</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 48v.

<sup>135</sup> Programa da coleção do Teatro Nacional D. Maria II.

A pateada é «mágica ou de condutor» porque de encomenda (aplica-se também aos aplausos). Trata de uma comédia do autor (que não se identifica), o qual aponta Baiardo (ou seus apoiantes) como responsável por encomendar a pateada. O periódico *O ilustrador* (20/11/1845) supõe que a *Pateada mágica ou de condutor* é do Padre José Manuel de Abreu e Lima; no entanto, há indícios de que o autor seja Câmara Coutinho. O narrador da *Pateada* afirma ter escrito a peça *O estalajadeiro de Milão*, que em 1824 foi publicada em Lisboa, assinada por D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho. Por conseguinte, será muito provavelmente este o autor da *Pateada*.

O capitão de fragata Gastão Fausto da Câmara Coutinho (1772-1852) foi, com efeito, um dos principais colaboradores dos teatros lisboetas nas primeiras décadas de Oitocentos, integrando-se nos círculos literários da época e convivendo com os maiores poetas. Foi mais tarde conservador do arquivo e censor do conselho dramático do Conservatório Real de Lisboa (1830/1840). O seu drama *O juramento dos Numes* (1813), representado na abertura do Teatro de S. João no Rio de Janeiro, originou uma polémica literária. Elogios e poemas seus foram representados ou impressos no Rio de Janeiro (Balbi, 1822, II: clxv-clxviii). Escreveu sonetos para serem recitados em Lisboa no Teatro da Rua dos Condes, bem como diversos dramas e comédias: *Leonilde* (1823), *O xaile* (1823), *O triunfo da América* (1810), *A concórdia* (1817).

Na *Pateada mágica*, o referente espacial é o Teatro da Rua dos Condes, que o autor diz «fértil há tempos a esta parte em fenómenos de toda a espécie». O fenómeno que lhe diz respeito é o facto de se ter levantado pateada antes mesmo de iniciar a representação da farsa que havia traduzido, *Antes velhaco que tolo*. Daí que conclua ter sido a pateada encomendada, pois o público não poderia patear o que não tinha visto.

O que está em causa é uma certa rivalidade entre os autores / tradutores de teatro, e o favorecimento de uns em detrimento de outros por parte dos diretores ou empresários. Com esta tradução, Câmara Coutinho pretendia reformar as linhas da farsa antiga:

Aproximou-se o temível mês de outubro, e deu a administração a um empregado no Teatro, que estava por horas a fazer benefício, uma pequena comédia nossa (traduzida por nós), composição de Mr. Dorvigny, que no original se intitula *Le desesper de Jocrisse*, e que foi tão bem aceite nos teatros de França que se continuou até à 6.<sup>a</sup> parte; vendo, porém, nós que era nimiamente jocosa e grave, a apelidámos farsa, e lhe demos o título *Antes velhaco que tolo*, com o premeditado fim de ver se conseguíamos riscar por uma vez da cena portuguesa os infames, torpes e obscenos entremezes degredados há longo tempo dos teatros mais cultos da Europa, em que se proferem palavradas que

levam coiro e cabelo, equívocos sem equivocação, acompanhados de indecentes gestos e ações tais que ferem os olhos e os ouvidos do homem, até o mais libertino, e que os tafuis (das pateadas) respondem com bravos e palmas, olhando ao mesmo tempo para os camarotes onde se acham famílias honestas.

Uma vez que Luís José Baiardo dominava então o repertório do Condes, com originais ou traduções, é de crer que exercesse influência sobre as decisões literárias de Manuel Batista de Paula. A acusação de Câmara Coutinho é irónica, aludindo a «uma arenga apologética e frisante a uma *nova* comédia que se punha em cena debaixo do seguinte título: *O Hipócrito do Baiardo*».

A polémica sobre o predomínio das traduções começa nesta altura a avolumar-se. Almeida Garrett, no periódico *O cronista* (n.º 10, 1827: 224-225), que dirige, escreve sobre as comédias históricas, um novo género dramático, com origem em França, e então dominante na Europa. Argumenta que a história de Portugal daria abundante matéria para comédias históricas, e que, se o conselho fosse seguido pelos escritores, «teríamos ao menos alguma coisa de teatro nacional». Não obstante a fecundidade da nossa história,

tudo é traduzir as peças estrangeiras, os costumes alheios, os factos de histórias que não são nossos, que nos não interessam! Porque não imitam, porque não vestem à portuguesa o que acham bom nos teatros da Europa? Quanto mais belo e interessante não seria na cena portuguesa um Pedro justiceiro (ou cru), um infante D. Fernando, ou D. Pedro, um D. João I e II, e tantos outros caracteres nacionais e conhecidos e queridos de todos os portugueses? Quando há de uma nação tão amiga das artes, tão apaixonada dos teatros ter um teatro seu próprio e sem empréstimos, que, em vez de a enriquecer, a empobrecem cada vez mais!

Consta no arquivo do Ministério do Reino um requerimento, datado de 25 de fevereiro de 1826, assinado por João dos Santos Mata e outros atores do Teatro da Rua dos Condes, com o fito de estabelecerem uma Sociedade Cómica em união com o Teatro do Salitre. Do mesmo livro consta que foi deferido<sup>136</sup>. Porém, com a morte do rei, a 10 de março de 1826, foi decretado, como habitualmente, luto por um ano. Os teatros fechavam apenas no luto rigoroso, que durava cerca de três meses. Mas era comum os empresários solicitarem licença para reabrirem mais cedo. Assim, em resposta a

---

<sup>136</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 52v-53.

diversas solicitações, é permitido reabrirem-se os teatros depois de 15 de maio de 1826, sem obstar a continuação do luto que estava declarado<sup>137</sup>.

A época de 1826/1827 pode contar-se, pois, a partir da reabertura subsequente ao luto real, no início de junho de 1826. O programa do espetáculo para os dias 2 e 4 desse mês, no Teatro da Rua dos Condes, anuncia a composição da companhia: João dos Santos Mata, João Evangelista da Costa, Bernardo Vítor de Mendonça, Filipe José de Figueiredo e Aguiar, João Evangelista Sênior, Joaquim José Cabral, Inácio Caetano dos Reis, Clemente Pereira, João Vicente Rodrigues, Teodorico Batista da Cruz, Miguel Januário Chaves, José Joaquim Arsejas, Sebastião José Vicente, Júlio Fidanza, Vicente Rodrigues Primavera; e Carlota Talassi, Claudina Rosa Botelho, Ludovina Soares, Ludovina Justiniana Rodrigues, Maria Soares, Catarina Talassi, Teresa Soares. Nessa época, atuaram regularmente os dançarinos Ângelo Jordão, Maria Ricardini, Maria Luísa Samartin e Maria Soares. Luís José Baiardo (1783-1840) continuou a ser o principal dramaturgo da companhia.

*A escrava de Memphis*, drama heroico em 3 atos, e a farsa *A mestra abelha* foram as principais peças naquelas duas noites de junho. Com início marcado para as 20h30, o espetáculo começava com uma sinfonia. Depois do drama recitava-se um novo diálogo, «em que toda a sociedade rende as devidas graças à sábia determinação do benéfico Governo que a anima, e suplica ao mesmo tempo a proteção de seus compatriotas, com a qual as artes tomam vigor, florecem e prosperam»<sup>138</sup>.

Neste ponto da agitação revolucionária, continuava relevante a presença de oficiais britânicos em Lisboa, a tal ponto que se imprimiam anúncios de espetáculos em língua inglesa. Segue-se um exemplo que surge na coleção de programas que temos vindo a referir:

#### Notice

On thursday January 25th [1827], in the National Theatre of Rua dos Condes, will be performed the renowne comedy called *Edward the 3<sup>rd</sup> King of England, or The institution of the order of the Carter*. In every time that this good piece has been acted, always obtained a general applause. At the end, two actresses will sing “The god save the king”. Afterwards shall be executed one of the best musical farces. José Joaquim Arsejas, one of the chief actors of this playhouse, is who have the honour to present to the public the above mentioned performance, for his benefit. He hopes that the most

<sup>137</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 53v-54.

<sup>138</sup> Programa da coleção do Teatro Nacional D. Maria II.

honourable officers of the British Army will be so kind as to favour him with their assistance at the play. It begins at 7 o'clock.

Trata-se do aproveitamento de um tema da história da Inglaterra para atrair público dessa nação, que sentiria falta de divertimentos durante a residência em Lisboa.

A sociedade recorria frequentemente à adulação para ver satisfeitas as prestações do subsídio, e o Governo correspondia. Em 8 de julho de 1826, o Ministério ordena o pagamento do subsídio a Manuel Batista de Paula, «em termos hábeis e quando for possível», «à vista da urgente necessidade em que se acha aquela companhia, sem meios alguns para manter o referido estabelecimento»<sup>139</sup>. No entanto, o problema estava em resolver a fonte de onde deveria sair o capital. É que a Intendência queixava-se repetidamente de ser sobrecarregada com essa obrigação, quando lhe faltavam, muitas vezes, os recursos necessários ao desempenho das suas funções, tais como a reparação dos caminhos ou a iluminação da cidade. Deste modo, a sociedade Salitre-Condes fracassou, segundo M. de Azevedo (*O Ocidente*, 1/7/1883): «Foi deplorável o resultado de uma e outra empresa. No Carnaval de 1827 os atores que tinham ido para o primeiro daqueles teatros regressaram ao segundo».

Manuel Batista de Paula volta a pedir auxílio de 6 contos de réis, mas a infanta regente, conformando-se com o parecer de José Joaquim Rodrigues de Bastos, concede apenas 2 contos, recomendando o maior cuidado e vigilância sobre as peças em cena, para que contenham boa moral e sirvam de instrução; e que «se executem com aquela reforma de companhia que se julgar conveniente para o desempenho das mesmas representações, pois é neste sentido que se presta o sobredito subsídio»<sup>140</sup>. No entanto, na despesa do Tesouro Público de 1827 inclui-se uma consignação para o Teatro de S. Carlos e para mais nenhum teatro (*Gazeta de Lisboa*, nov. 1827), o que significa que a verba teria de ser extraída do orçamento de outra entidade.

Tornou-se necessário legislar sobre os espetáculos teatrais, transformados em autênticos combates partidários, com perigo da ordem pública. A Intendência Geral da Polícia emite, a 1 de agosto de 1827, um edital assinado pelo intendente José Joaquim Rodrigues de Bastos e publicado em vários jornais do reino:

---

<sup>139</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 56.

<sup>140</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 58v-59.



Devendo ser os teatros a escola dos costumes e a inocente diversão dos cidadãos pacíficos; e havendo-se abusivamente introduzido neles a mania de levantar arbitrária e indiscretamente vivas e de recitar versos que, se algumas vezes indiferentes, outras subversivos, têm concorrido muito para escandecer os espíritos e perturbar o público sossego; faço saber o seguinte:

1.º Nenhum espectador levantará vivas nos teatros, seja qual for o seu objeto. Às autoridades só pertence fazê-lo, quando julgarem conveniente.

2.º Nenhum igualmente recitará prosa ou versos sem ter apresentado tudo o que pretende recitar ao ministro inspetor e obtido dele licença por escrito.

A contravenção a esta ordem será imediatamente seguida da prisão, e os contraventores serão punidos como desobedientes e perturbadores do sossego público (*Gazeta de Lisboa*, 2/8/1827).

## 11. Um repertório melodramático

A avaliar pelos programas daquele tempo, cada noite proporcionava ao espectador um espetáculo diversificado, com diferentes artes e várias obras encadeadas para formar um todo. A abertura consistia numa sinfonia, escolhida das mais célebres. Seguia-se a peça maior, geralmente um drama, que podia ser intervalado, nos atos, por danças. Terminava com uma farsa. Mantinha-se, assim, a estrutura do início do século.

Tomemos como exemplo o benefício do ator Diogo da Silva, a 21 de setembro de 1822: sinfonia, tragédia *D. Inês de Castro*, farsa ornada de música *A viúva do século*. Ou o de um espetáculo normal, nos dias 15 (terça-feira) e 17 (quinta-feira) de outubro de 1822, que começa com o drama *Os proveitos dos bons escritos ou O perigo dos libelos*, do original de Beaunoir *Les libellistes*, e termina com a farsa *O governo imaginário*. Era especialmente nos dias de benefício que se procurava aprimorar a parte musical, com novas e eruditas sinfonias, ou partes de óperas conhecidas de S. Carlos.

Quando o benefício é de músico, naturalmente, a componente musical é intensificada. É o caso do espetáculo de 19 de outubro do mesmo ano, em benefício de José Pinto Palma, primeiro violino e sócio: «A orquestra, que neste dia será acrescentada com a maior parte dos melhores professores desta cidade, tocará uma nova sinfonia de Winter, da ópera Mahomet; aparatosa e aplaudida comédia em 3 atos *O homem de três caras ou Os rebeldes iludidos e castigados*. Os seus atos serão divididos com ótimas e novas

sinfonias: a 1.<sup>a</sup> (...) da ópera *Sofonisba*; a 2.<sup>a</sup> de L. Spohr. (...) No fim da peça, e depois de a orquestra ter tocado outra nova sinfonia de Kuffner, se representará a graciosa farsa, ornada de lindas e agradáveis peças de música, *O enredador*» (*Gazeta de Portugal*, 19/10/1822).

Pelo aniversário do infante D. Miguel, a 26 de outubro, preparou-se um espetáculo iniciado por um monólogo, alusivo ao dito aniversário; depois a companhia representou o drama *Hariadan Barba-Roxa*; a seguir recitou um diálogo de gratidão, em verso, de Miguel António de Barros; e terminou com a farsa em música *A simpatia* (*Campeão lisbonense*, 25/10/1822).

Uma outra característica que marca fortemente o teatro deste período é o tom moralizador das peças, que não só vem explícito, muitas vezes, nos títulos, como também surge desenvolvido nos programas e nos anúncios dos espetáculos. Ensinar o que é a virtude, a justiça, a compaixão, e afastar os espectadores dos comportamentos malévolos ou egoístas são os eixos desse pendor moralizante. Os soberanos são frequentemente escolhidos como exemplo. Note-se que não é uma tendência exclusiva do nosso território, pois muitas das peças são traduzidas, do francês, do italiano, do alemão, do espanhol. Por exemplo, no programa para 23 de novembro de 1822, em benefício do ator e sócio José Joaquim Arsejas, anuncia-se o drama *O magistrado sem delitos*, concretizando com a moral da história: «A igualdade na execução da lei, a imparcialidade na distribuição da justiça, o menoscabo do patronato, que tanto tem oprimido a mísera humanidade, é a lição que oferece o presente drama».

Com efeito, os programas da época apresentam uma configuração particular, que se observa ao longo das primeiras décadas de 1800<sup>141</sup>. O esquema é idêntico, e tem um formato de notícia: uma folha de cerca de 20 cm em papel pardo, inteiramente preenchida com texto, organizando cronologicamente a composição do espetáculo. A maior parte desses programas, na coleção do Teatro Nacional D. Maria II, anuncia o benefício de um sócio. Começa por identificar o beneficiado, em honra do qual se dá um «interessante» espetáculo. A noite abre, em regra, com uma sinfonia, mais ou menos erudita, consoante a ocasião, segue-se o drama principal (por vezes classificado comédia), depois, se for o caso, os números com que se preenche os intervalos dos atos

---

<sup>141</sup> A Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, possui uma relevante coleção de programas deste tipo, associados ao Condes, pouco vulgares atualmente, e de onde retirámos grande quantidade de informação para este capítulo.

– sinfonias ou danças ou eventualmente jogos físicos –, e, no final, invariavelmente, uma farsa – na maior parte dos casos indica-se o título, se não é apenas «uma das melhores» do repertório da companhia. A rematar, o programa enaltece as qualidades do beneficiado e apela à generosidade do público.

Geralmente, o programa contém extensa mancha de texto que explica o conteúdo da peça principal. Para apresentar a peça e levar o espectador a interessar-se por ela, demarca a mensagem moralizadora que contém. Em regra, a mensagem reconduz-se ao esquema simples de uma luta entre o bem e o mal – sendo que o primeiro prevalecerá no final. Assim, as tribulações por que as personagens têm de passar, os combates contra a injustiça e a iniquidade, os exemplos de heroísmo, de superação, constituem os principais temas.

Vejamos um excerto do programa para o espetáculo de 25 de setembro de 1824, onde se representaria *O dever e a natureza*, um dos mais conhecidos dramas de António Xavier Ferreira de Azevedo, autor que, embora falecido 10 anos atrás, permanecia na memória dos espectadores:

Esta belíssima peça, talvez a melhor produção do seu benemérito autor, o defunto António Xavier, aumenta os elogios que judiciosamente se lhe expendem, e redobra a mágoa que os amadores da cena portuguesa honrosamente lhe tributam. Nela se veem em doloroso combate o dever austero, ordenando que um honrado militar confirme a sentença de morte dada contra seu pai, que é julgado réu, e a natureza ressentida querendo reivindicar os seus direitos, obrigar o filho a constituir-se culpado, promovendo libertar aquele que condenou. Nela se vê uma órfã abandonada, e entregue a todo o género de desgraça pela tirania de um bárbaro padrasto, e que se serve de esteio ao mísero velho, encontrar no perdido amante o severo juiz de seu decrépito companheiro, e, comovida pela gratidão, abandonar bens, amante e tudo, e procurar, através mesmo de perder a vida, salvar a do infeliz próximo a ser imolado, vítima do engano; finalmente, cenas enérgicas, quadros patéticos, moral utilíssima, tudo se encontra nesta digna comédia, que, ao mesmo passo que exemplifica e instrui, deleita e interessa os corações sensíveis.

É outro bom exemplo o programa para 14 de junho de 1825, que destaca as qualidades do dramaturgo Luís José Baiardo, o qual dava continuidade às tendências melodramáticas de António Xavier e era agora o principal colaborador da Sociedade. Representava-se naquela noite o novo drama *O sindicante sueco*:

Esta excelente produção foi escrita por Luís José Baiardo, e tanto os seus originais como as suas traduções hão sempre merecido todo o aplauso, o que bem se deixou ver na representação dos dois seguintes dramas: *Cristierno, rei de Dinamarca* e *A passagem do mar vermelho*. Ele agora se lisonjeia de que o referido obterá uma igual aceitação, por isso mesmo que todas as suas cenas, tanto as sérias como as jocosas, são tocadas do mais vivo interesse, já em ação e já nos rasgos de sublime eloquência, pois apresentando a moral a par da crítica corrige os abusos, repreendendo a usura excessiva, como ação criminosa em que se excede e se transgride a lei. Castiga os vadios e vagamundos, entregues aos mais feios vícios na primavera dos anos, como são a lascívia e a rapina. Impõe a pena da lei sobre os perversos, que por seu interesse próprio ousam sacrificar o seu semelhante jurando falso. Finalmente, desmascara e pune o crime, ensinando a regular os costumes conforme a virtude. O sobredito autor figurou a ação em uma das cidades da Suécia, porém ela pode-se representar em outro qualquer país, por isso mesmo que nada tem de histórico.

Toda a espécie de perversidades é colocada em cena, mas apenas de modo a serem derrotadas, criando no espectador a segurança de um mundo onde tudo se reconduz à resolução dos males.

Também representativo é o texto do programa do espetáculo de 22 de outubro de 1825, benefício de João Evangelista da Costa, ator e sócio, em que se inclui o novo drama em 3 atos *O órfão adúltero ou O hipócrita*, composto igualmente por Luís José Baiardo. É tão detalhado que compara o novo drama com o Tartufo de Molière representado no Teatro do Bairro Alto e descreve as capacidades do ator que interpreta o protagonista:

Esta ficção original foi escrita por Luís José Baiardo; e se este autor, pelas suas antecedentes produções, tem adquirido a estimação condigna a todo o hábil escritor, que, dotado de engenho e arte, eloquentemente nos mostra em colorido painel todas as virtudes colocadas no meio do seu resplendor, ao mesmo tempo que os vícios aparecem gemendo e sucumbindo no centro das trevas e dos horrores; iniciando-nos deste modo a seguirmos aquelas e a detestarmos estes; há portanto bem fundada esperança de que a presente se torne merecedora de igual acolhimento. Ela funda-se em mostrar o quanto é para temer o ardil e a velhacaria quando aparecem encobertas debaixo do escuro manto da falsa beatice, sendo venenosas fontes donde emanam dissensões, lascívia e desgraças de muitas famílias. No original de Molière intitulado *O Tartufo*, e mandado traduzir muito de propósito no ano de 1768 para ser representado naquele mesmo ano em o teatro português então existente no Bairro Alto, com o fim de desmascarar os lobos que se vestem com as peles de mansos cordeiros, talvez não se encontre ali uma cópia tão verídica como no presente drama, que, deleitando, servirá ao mesmo tempo de instrução a alguns chefes de famílias, que muitas vezes incautos não previnem o mal e não distinguem a santa religião e a sólida virtude da fingida hipocrisia e louco fanatismo. O caráter deste novo Tartufo será executado por Teodorico Batista da Cruz. O seu natural génio parece desviá-lo de tão feia impostura, mas enfim, como verdadeiro ator, lançará mão de todos os recursos da arte, para bem copiar um daqueles afamados originais que, astutos, souberam e sabem conservar-se e manter-se com o prejuízo do próximo.

Aqui, portanto, é a hipocrisia e a mentira que se pretende castigar, um defeito considerado tão odioso que era necessário prevenir o espectador de que o intérprete nada tinha, em si mesmo, de tais vícios.

Numa perspetiva global, a virtude que surge com mais frequência como tema em relevo é a do bom súbdito que venera o soberano. Para isso, são apresentados reis magnânimos, bondosos, vitoriosos e justos, associando-os ao patriotismo. Em alguns casos o próprio título deixa bem claro o propósito, como no drama em 3 atos *A aclamação de Gustavo Wasa, rei da Suécia, ou Os deveres dos súbditos para com os monarcas*, outra produção de Baiardo apresentada em 1825. Neste se pretende exaltar o amor ao soberano e à pátria, essencial para resistir ao despotismo e à usurpação. Por vezes reforçava-se o efeito em palco com corpo de tropa e acompanhamento de música marcial.

Mas os espetáculos não continham apenas estes dramas exemplares. Já o autor da peça *Restauração dos Algarves*, publicada em Lisboa em 1809, Luís de Sequeira Oliva, observara o contraste entre aqueles e o remate da sessão, composto de farsas de costumes populares: «Chegam pois os teatros a uma decadência lastimosa, logo que neles vemos representarem-se impunemente, depois de dramas de sublime moralidade, farsas da linguagem a mais dissoluta e própria dos mais sórdidos *lupanares*» (do Prefácio). Mais à frente, interroga o autor: «Não é, por outro lado, palpável absurdo conceder à parte mais corrupta do público a autoridade exclusiva de regular o instituto mais instrutivo dos bons costumes?». Para Oliva, a principal necessidade é que os teatros sejam uma escola de patriotismo – o que se compreende, no seu contexto, à luz das invasões francesas. Finalmente, insinua que a prevalência daquelas farsas se deve, em parte, ao ascendente que têm os autores delas sobre os diretores dos teatros: «Desta maneira também se iludem as chamadas *intrigas dos bastidores*, que, a favor de indivíduos particularmente validos, dificultam o acesso de obras de merecimento para ceder lugar a *bobices*, *polichineladas* e outros *monstros*, tão alheios mesmo do baixo cómico, como nocivos aos bons costumes».

Por outro lado, como fomos vendo, a classe dos atores e atrizes era, nesta época, segundo as crónicas, pouco apurada. São inúmeras as críticas à escassa preparação dos atores e das atrizes. Entre elas, a de Adrien Balbi (1822, II: ccxx), que procura esboçar uma justificação para este estado: «Les auteurs qui travaillent pour le théâtre sont, à quelques exceptions près, peut-être encore au-dessous des acteurs qui jouent leurs

pitoyables compositions originales, ou leurs mauvaises traductions de l'allemand, de l'espagnol et du français. Le public, habitué depuis long-temps à n'assister qu'à des compositions dramatiques mal conçues et souvent encore plus mal jouées, n'a pu acquérir cette délicatesse de goût qui seule peut avertir les auteurs et les acteurs de la route qu'ils doivent suivre pour parvenir à la perfection». Assim, para Balbi, aqueles que eram então julgados os primeiros artistas do teatro nacional não passavam de atores medíocres.

No entanto, tal não obstou à ascensão de atrizes como autênticas divas, adoradas pelos espectadores, objeto de disputas entre eles. A principal estrela das primeiras décadas de 1800 era Mariana Torres. Durante algum tempo esteve no Rio de Janeiro, no teatro que se organizou para a corte de D. João VI. Existem relatos de rivalidades protagonizadas por José Agostinho de Macedo em torno da atriz. Mas mesmo ela, a primeira, era alvo de reparos:

A primeira (...) é a melhor, atualmente, atriz portuguesa, a Mariana Torres. (...) Parece-nos que ela não se põe no teatro sem primeiro ter estudado o seu papel (único dos nossos cómicos que se dá a esse trabalho), e que demais lida por dar boa conta dele; porém, Mariana Torres tem uma escola falsa. Pronta mais que ninguém a exhibir os sentimentos que o seu papel lhe designa, ela parece, por um estudo errado, desenvolver só as folhas da paixão (...). Outro gosto falso que tem Mariana Torres é o de acompanhar com os braços qualquer ação que intenta fazer: assim é muito fácil saber que ela nos vai dizer que ouviu, porque, antes de vo-lo dizer, vedes vós que leva os dois dedos mostradores aos dois ouvidos (*Gazeta de Portugal*, 30/11/1822).

Depois de Mariana Torres, foi Carlota Talassi (1811-1891) a atriz que alcançou maior notoriedade. Desta não consta, ao invés, registo de envolvimento em escândalos amorosos. Carlota Talassi nasceu no Porto em 20 de setembro de 1811, e era filha da atriz Catarina Talassi. Em maio de 1821 estreou-se no Porto, num papel de menina, no drama *Os mouros na Espanha*. Catarina e Carlota Talassi trabalhavam juntas em Lisboa em 1825, no Salitre. Na época seguinte entram no Teatro da Rua dos Condes. Carlota Talassi começou com papéis de ingénua, e quando regressou ao Salitre, no decorrer das lutas liberais, já se encontrava classificada como primeira dama. Não se reduz à interpretação a sua passagem pelos teatros de Lisboa, pois traduziu muitas peças do francês, tais como *A câmara ardente*, *Bosque de Seuart*, *O jovem marido*, *O anjo tutelar* ou *O proprietário sem propriedade*.

Estará de novo no Condes com Émile Doux, como veremos. Aquando da classificação oficial dos atores para a abertura do teatro nacional, em 1846, mediante parecer de uma comissão de homens de letras e dos mais acreditados atores, Carlota Talassi será nomeada primeira dama absoluta, passando então para o Teatro D. Maria II. Foi aposentada em 1862, dois anos antes de poder ser reformada com o ordenado por inteiro, o que a deixou magoada. Morreu em 1891<sup>142</sup>.



Fig. 6 – Carlota Talassi (in Sequeira, 1955)

Destacamos, entre os atores, Teodorico Batista da Cruz, que foi um dos que mais anos permaneceram no Condes, surgindo na época de 1811/1812 na sociedade liderada por Manuel Batista de Paula e demorando a sua presença até à abertura do Teatro Nacional D. Maria II, integrando, pelo meio, a nova companhia de atores portugueses em 1837. Fez com frequência papéis de vilão, mas era também famoso pelos dotes cómicos, em particular nas farsas. Maximiliano de Azevedo, n’*O Ocidente* (1/7/1883), refere que «Foi ele um dos nossos artistas cómicos que mais concorreu para divulgar a mania das glosas obrigadas ao mote “No cimo da cotovia”, que já predominava em 1826, e que

---

<sup>142</sup> Os dados desta biografia sumária foram recolhidos em *O Ocidente*, n.º 172 (1/10/1883), p. 219, e *Galeria teatral*, n.º 7 (11/11/1849).

largos anos se conservou nos nossos teatros, com o ressaibo dos antigos outeiros. A plateia da Rua dos Condes enchia-se todas as noites para ouvir o Teodorico recitar nas farsas as glosas que Ricardo José Fortuna, ou alguns dos escritores *aficionados* daquele palco, compunha diariamente, e que tanto maiores aplausos despertavam quanto mais extravagantes eram»<sup>143</sup>.

Em 1837, *O entreato* (31/05/1837) chamar-lhe-á «o ator mais popular que há muitos anos há em Portugal». No ano seguinte, entra para o Condes outro Teodorico, um novo ator que, homenageando aquele que toma para padrinho de profissão, lhe copia o nome completo, Teodorico Batista da Cruz (1818-1886). Como este entrou no Condes em 1838, distinguiram-no do primeiro chamando-lhe Teodorico Júnior, ao longo dos oito anos em que trabalharam lado a lado.

## 12. Sob o governo de D. Miguel

Em 1828, o poder regressa às mãos dos absolutistas, e a imprensa afeta a D. Miguel, por um lado, deplora a desordem ocorrida antes nos teatros, e, por outro lado, louva a presente harmonia. Segundo esta façção, a paz e o sossego voltaram com a reposição do absolutismo; o melhor que o cidadão podia fazer era obedecer. No governo liberal, pelo contrário, a exaltação pública mantinha os ânimos em delírio.

Mais tarde, os liberais contarão outra história. A versão que *O constitucional* (7/2/1835) divulga nas suas páginas merece atenção:

Em 1827 foi ano de fartura. Havia Teatro de São Carlos, teatro espanhol no Bairro Alto, teatro português na Rua dos Condes e Salitre, e não pequeno número de teatros particulares espalhados por toda a cidade. Chegou a época da usurpação, e o paternal governo do Miguel, montado nas suas vacas magras, deu logo cabo de tudo (...). Fechou-se o teatro italiano porque era *rendez-vous* de pedreiros livres (...). A companhia espanhola, por intrigas e alicantinas do diretor, e da administração da Rua dos Condes,

---

<sup>143</sup> Segundo Luís Augusto Palmeirim (1891: 41), Ricardo José Fortuna (1776-1860) era conhecido por Ricardo Ponto: «Tinha vinte e quatro anos ao começar o século, setenta e três quando eu o conheci, e mais onze ainda por cima, quando se deixou morrer, como se morre aos oitenta e quatro anos, enfastiado de si e dos outros. Chamava-se Ricardo José Fortuna, mas todos o conheciam pelo Ricardo Ponto, profissão que exerceu durante cinquenta anos, arrastando-se por baixo do palco, tendo-se fartado de ouvir declamar mal, e por um lenitivo à sua condição de emparedado, o poder ver sem binóculo as pernas da Emília das Neves».



foi toda metida em uma prisão (...) mandaram-se fechar os dois teatros, sem ao menos merecer contemplação ao usurpador o da Rua dos Condes, que tinha alguns servos e compadres dos Bastos, que não esqueciam dar entrada grátis aos caceteiros, voluntários realistas e urbanos! Muito ingrato foi o tal governo de Miguel um, para com seus fiéis escravos!

O que está aqui em causa é uma denúncia de subserviência dos responsáveis da gestão e do funcionamento do teatro para com as autoridades do regime absolutista, e também, acrescentaremos, em relação às autoridades de qualquer ideologia, o que nos parece simplesmente um meio de tentar garantir recursos de sobrevivência.

De qualquer modo, os procedimentos não eram assim tão distantes. Os miguelistas realizavam igualmente festejos nos teatros, com decorações e iluminações especiais, entoando vivas a D. Miguel, a D. Carlota Joaquina, e cantando o hino, agora realista.

Dizem os cronistas que o rei D. Miguel nutria fraco apreço pelo teatro, preferindo caçadas e touradas. Na *Enciclopédia* dirigida por Maximiano de Lemos encontra-se uma referência à relação do rei com o teatro: «Nos teatros (onde raras vezes ia, porque parece averiguado que nem S. Carlos, nem o Bairro Alto o encantavam), os poetas do tempo – Curvo Semedo, Barradas, Costa e Silva, José Daniel, Pedro Lopes e outros da mesma força – cantavam-no em versos retumbantes. O teatro, porém, enfadava-o (apesar de D. Miguel gostar também de representar, chegando a desempenhar o papel de D. Quixote na conhecida peça de António José da Silva, o Judeu)» (*apud* Silva, 1993: 241).

Embora comprovada a assistência do rei à Academia Real das Ciências, a proteção do património e o apoio às ciências, assim como a assídua presença em cerimónias religiosas (Silva, 1993: 241), não consta, de facto, que existisse especial favor de D. Miguel para com os teatros. No entanto, não deixaram de se realizar os espetáculos especiais em honra do rei e da família real.

O período miguelista, de 1828 a 1833, é, porém, pontuado de irregularidades no funcionamento dos teatros, tendo mesmo ocorrido ordens de suspensão dos espetáculos. Na Páscoa de 1829, o Condes perdeu considerável número de artistas, que foram para o Teatro de S. Pedro de Alcântara, no Brasil, nomeadamente: Ludovina Soares, suas irmãs Teresa e Maria, Maria Cândida de Sousa, Maria Amália da Silva, João Evangelista da Costa, Manuel Batista Lisboa, Joaquim José de Barros. A companhia foi

reforçada com os atores Vitorino Ciríaco da Silva, vindo do Salitre, e João dos Santos Mata, vindo de Évora (*O Ocidente*, 1/7/1883).

Sabemos que em março de 1830 o teatro estava fechado, pois há registo de um requerimento de Manuel Batista de Paula, ainda diretor e caixa da Sociedade do Teatro da Rua dos Condes, pedindo o pagamento do restante das mesadas de 500 mil réis do auxílio de 6 contos de réis, «não obstante estar fechado o dito teatro»<sup>144</sup>.

No ano seguinte, respondendo a pedido semelhante, o intendente geral da polícia, António Germano da Veiga, é de opinião que se indefira o requerimento, considerando que «estes dois teatros [Rua dos Condes e Salitre], pela mesquinhez das suas casas, pela ruína em que elas se acham, pela inépcia dos seus atores, e muito mais pela desmoralização das pessoas que compõem semelhantes sociedades, não correspondem», isto é, não servem «de entretenimento e distração às pessoas do povo e das hierarquias superiores» (16 de maio de 1831). Ainda assim, o Teatro da Rua dos Condes recebia 6.000\$000 réis por ano, e o Salitre nada recebia.

A 22 de agosto de 1831, ordena-se a abertura dos teatros, ficando assim revogado o aviso de 19 de julho de 1831, que ordenara o encerramento<sup>145</sup>. Dada esta incerteza na cadência das operações, compreende-se que as partes interessadas optassem por contratos de duração igual ou inferior a um ano no arrendamento do espaço.

Assim, a 24 de dezembro de 1831 (ADL 59), o marquês do Louriçal, através do procurador Joaquim Serino Maciel, prorroga até 30 de junho de 1832 (começando em 16 de maio de 1831) o arrendamento do Teatro da Rua dos Condes a Manuel Batista de Paula, na qualidade de diretor e caixa da empresa do mesmo teatro. Paula obtém o arrendamento «com um abatimento razoável na renda que pagava, vistas as circunstâncias do mesmo teatro». A renda anual ficou em 800\$000 réis, compreendendo «a casa principal do Teatro, como as oficinas e casas que lhe são anexas e de que atualmente se estão servindo, em que também fica incluído um armazém no Pátio do Tronco, junto ao dito Teatro, de que até agora pagavam separadamente vinte e cinco mil réis». E, no caso de haver suspensão das representações, por ordem ou acontecimento superior, a renda fica também suspensa. Uma das testemunhas deste contrato foi Higino José de Oliveira, por longos anos escriturário e sócio do Teatro da Rua dos Condes, morador na mesma rua.

---

<sup>144</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 60-61.

<sup>145</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 62.

De igual modo, a 21 de julho de 1832, o marquês do Louriçal, pelo procurador Joaquim Serino Maciel, volta a arrendar o Teatro a Manuel Batista de Paula, caixa e diretor da empresa, por apenas um ano, que decorre de 1 de julho de 1832 a 30 de junho de 1833 (ADL 60), pelo mesmo valor. As mais condições são idênticas às do contrato anterior, até a dispensa de fiador. E as precauções especiais contra incêndios: «ele, rendeiro, fará que se tenha o maior cuidado nas luzes, assim durante as representações e ensaios, como depois de acabados os espetáculos, mandando averiguar se ficam bem apagadas, para se evitar algum incêndio, e por esta causa também não consentirá que se fume dentro da caixa do teatro e camarins, etc., e só num lugar que comodamente se proporcione, e que seja de ladrilho; também não poderá fazer representação de incêndios sem que primeiro o faça saber a ele, procurador, para este se certificar das cautelas que se pretendem empregar para precaver o fogo que possa ocasionar-se de semelhantes representações».

Há um fio condutor a nortear os espetáculos do período miguelista: a presença de dramas cujo enredo se destina a louvar a figura régia. São elucidativos títulos como *Carlos VII em França ou A aparição de S. Miguel a bem da realeza* (1828), *D. Henrique, rei de Navarra ou A fidelidade perseguida e triunfante* (1829), *Ricardo I, rei de Inglaterra ou A fação aniquilada* (1829), *A régia beneficência ou A amizade no seu auge* (1830), *Miguel Valadomir elevado ao trono de seus maiores* (1831). Junto com estes foram aparecendo melodramas da nova escola francesa, como *Os dois forçados ou Teresa, a moleira de Puy de Dôme*, de Boirie, Carmouche e Pujol.

Para além do drama e do melodrama, continuaram as farsas e comédias, e destacaram-se as mágicas, de grande efeito. Luís José Baiardo manteve-se o principal dramaturgo ao serviço da Sociedade liderada por Manuel Batista de Paula. Escreveu a mágica *A virtude triunfante ou Os magos em Granada*, representada no Carnaval de 1828 por José Joaquim Arsejas, João dos Santos Mata, Joaquim José Cabral, Ludovina Soares, Carlota Talassi, António Borges Garrido, João Evangelista da Costa, Teodorico Batista da Cruz, João Vicente Rodrigues, António José Pedro, Joaquim José de Barros, Vicente Rodrigues Primavera, Catarina Talassi, Ludovina Justiniana Rodrigues, Gertrudes Angélica, Filipe José de Figueiredo e Aguiar e Bernardo Vítor de Mendonça.

As danças ocuparam lugar de destaque nas temporadas miguelistas. Entre 1828 e 1833, foram concebidas por Raimundo Venâncio Fidanza, Fernando Rugalli e João Aquilina. Dançaram então no Condes: Jácome Masan, Maria Rita Mesquita, João Aquilina, Josefa Castelli Turchetti, Raimundo Venâncio Fidanza, Paulina Cataneo, José Ramos, Luís

Fidanza, Lourenço Monati, Catarina Ramos, João Manuel Rodrigues, Emília Aquilina, Josefa Aquilina, Francisco José Brito, José Maria Conceição, Maria Cordal, Joaquim Francisco da Costa, Girolamo Desteffani, Giuseppe Desteffani, Antonio Franchi, Maria Josefa Gambette, Júlia Gesualdi, Cândida Maria, José António Nascimento, Fernando Rugalli, Carolina Augusta Velluti, Joaquim Coelho, Isabel Rugalli, Faustina Velluti. Entre as danças apresentadas, destacamos *Os pescadores de Marselha* (1830), *Pigmalião vingado* (1830), *Raul, senhor de Crequi* (1831), *Eucrótide, rei de Laos, na Índia* (1831), *Adelina* (1832).

A 9 de julho de 1829, o benefício dos sócios Ricardo José Fortuna (ponto) e Bernardo Vítor de Mendonça (ator) iniciava com a sinfonia da peça *A italiana em Argel*; seguia-se o elogio dramático *Melpómene agradecida*, que finalizava com a efígie e o hino; terminava o espetáculo com a comédia *O negro de corpo branco ou O modelo da fidelidade conjugal*. No intervalo do elogio, a orquestra tocava a sinfonia da peça *Os cegos de Toledo*; no intervalo da comédia, a sinfonia de *A pega ladra*. O espetáculo começava às 20h45.

Grandes festejos eram marcados periodicamente, coincidindo com datas históricas no calendário miguelista. Agora, cantava-se o hino realista perante a efígie de D. Miguel. Em louvor de D. Miguel, recitavam-se também sonetos, como os que José Agostinho de Macedo escreveu para acompanhar o drama alegórico *A volta de Astreia*, representado em 26 de outubro de 1829, aniversário natalício do rei. Continuavam em voga as peças de António Xavier Ferreira de Azevedo, entre elas *Sensibilidade no crime* (1829), *O novo desertor francês* (1830), *O bom amigo ou O zeloso de si mesmo* (1830). A atriz e sócia Carlota Talassi escrevia ou traduzia também algumas peças, como *Tributo de gratidão* (1830), *Cristina e Júlio ou O afeto filial* (1832).

O melodrama de J. J. M. Duperche *Joana Hachette*, traduzido livremente por Baiardo, subiu à cena em 1830, interpretado por António Borges Garrido (Binel), Maria Amália da Silva (Joana Hachette), José António Ferreira (Malarre), João dos Santos Mata (Vítor), João Evangelista Sénior (Roberto de Toute-Ville), Bernardo Vítor de Mendonça (Urvani), Ventura José Lavra (Wanderbeck), Joaquim José Cabral (Jorge), Clemente Pereira (Um Velho) e Vicente Rodrigues Primavera (Um Camponês).

Em 30 de junho de 1831, aniversário da aceitação pelo rei da sua aclamação pelos três estados do reino, deu-se um espetáculo de gala. Começou com nova sinfonia de Rossini,

a anteceder o drama alegórico *O decreto de Jove*, de José Maria da Costa e Silva, que culminava com o retrato de D. Miguel, perante o qual cantavam o hino as atrizes e sócias Ludovina Justiniana Rodrigues e Josefa Monati. Seguiu-se o drama de espetáculo *Gulistan ou O hula de Bagdad*, uma imitação da ópera cómica *Gulistan ou Le hulla de Samarcande* (Paris, 1805) por Luís José Baiardo; finalizava a celebração com a dança *Raul, senhor de Crequi*, composta por Raimundo Venâncio Fidanza. No mesmo ano, a 29 de setembro, em comemoração do onomástico de D. Miguel, no final da representação do drama de Baiardo *Miguel Valadimir*, Carlota Talassi e José Joaquim Arsejas recitaram um diálogo em verso composto por José Maria da Costa e Silva, terminando com a aparição do retrato do rei, perante o qual se cantava o hino.

O programa do espetáculo de gala pelo nome de D. Miguel realizado a 29 de setembro de 1832 divulga-se como prova de vassalagem e respeito e sincera adesão da Sociedade. Continha um novo elogio escrito por José Maria da Costa e Silva, e interpretado por Carlota Talassi, Vitorino Ciríaco da Silva e Ventura José Lavra, o melodrama *Dez anos ou Os serralheiros de S. Pol*, traduzido por Baiardo e interpretado por Vitorino Ciríaco da Silva, Francisco Frutuoso Dias, Ventura José Lavra, Teodorico Batista da Cruz, José António Ferreira, Carlota Talassi, Maria Rita de Mesquita, Filipe José de Figueiredo, Clemente Pereira, Inácio Caetano dos Reis, Miguel Januário Chaves, Gerardo António de Castro e António Borges Garrido. Finalizou o espetáculo com a dança *Adelina*, de Fernando Rugalli.

Segundo M. de Azevedo, «Durante os últimos tempos da dominação de D. Miguel em Lisboa, estiveram fechados todos os teatros da capital, e só reabriram no fim de julho de 1833, por ocasião dos festejos com que os lisboetas celebraram a vitória alcançada pela divisão do duque da Terceira, e a chegada de D. Pedro IV. Os atores andavam dispersos». De facto, a 31 de julho de 1833, recitaram-se sonetos por ocasião da entrada em Lisboa da divisão expedicionária do Exército Libertador de D. Maria II.

Por essa ocasião do 31 de julho de 1833, declarado dia de grande gala, com toda a cidade iluminada e diversos espetáculos, já se podia exclamar nos jornais a mudança no teatro: «pois até de tal estávamos privados!» (*A aurora regenerada*, 1/8/1833). Houve também festejos nos teatros do Porto e de Lisboa pelo desembarque da rainha D. Maria II, vinda de Inglaterra, no princípio de outubro de 1833, e imprimiram-se sonetos. A abertura de portas terá, contudo, sido pontual, pois «Nos restantes meses de 1833

poucas ou nenhuma representação houve na Rua dos Condes» (*O Ocidente*, 11/8/1883).

Em 1834, a retoma foi lenta: «Em janeiro de 1834 anunciou a *Crónica constitucional* que se devia realizar naquele mês o benefício da atriz Maria Cândida de Sousa; e contudo esta récita foi transferida duas vezes, e só veio a efetuar-se a 18 de março. Durante o resto do ano poucas representações ali houve, sendo quase todas em benefício da sociedade de atores ou de algum artista de maior nomeada, como por exemplo a atriz Maria do Carmo e Silva, (...) que realizou a sua festa a 6 de maio, com o drama novo *O duque regente visitando as províncias*, na qual fez *repentinamente* o papel de galã» (*O Ocidente*, 11/8/1883). Provavelmente, os sucessivos adiamentos estão relacionados com a morte de Manuel Batista de Paula, que ocorreu a 23 de janeiro de 1834.

Até à chegada da companhia francesa de Émile Doux, ainda houve tempo para inverter a orientação dada aos espetáculos no período miguelista. Alguns dos títulos representados em 1834 são significativos: *A ilha restaurada pelos liberais ou A queda do governo usurpador*, *A sanguinária comissão mista do Castelo de S. Jorge em Lisboa* ou *A Carta Constitucional triunfante na restauração da capital*.

A *Folha de anúncios* de 22 de julho de 1834 informa que a companhia do Teatro Nacional da Rua dos Condes, a seu pesar, não pode, por falta de meios, festejar os dias 24 e 28 do mesmo mês, transferindo o festejo para o dia 31. Esta notícia leva-nos a crer que estaria dissolvida a sociedade que por mais de duas décadas liderou Manuel Batista de Paula. O último registo que temos deste diretor, nascido em 1767 no Funchal<sup>146</sup>, data de 21 de julho de 1832, quando arrendou do marquês do Louriçal o teatro por mais um ano. Note-se que o prazo deste arrendamento, a vigorar entre 1 de julho de 1832 e 30 de junho de 1833, exprime uma nova organização do calendário teatral, que já não se regula entre a Páscoa e o Carnaval, mas antes se inaugura com o fim do verão e termina no princípio do verão seguinte. É este o modelo predominante a partir da segunda metade do século XIX.

D. Pedro IV morre a 24 de setembro de 1834, pelo que os teatros terão fechado alguns dias. Foram decretados seis meses de luto, três rigoroso e três aliviado. A 31 de outubro já funcionava o São Carlos.

---

<sup>146</sup> Agradeço a José Camões a partilha dos dados biográficos de Manuel Batista de Paula.

#### IV. DA IMPLANTAÇÃO LIBERAL À INAUGURAÇÃO DO TEATRO NACIONAL D. MARIA II

Entre 1835 e 1846 – a divisão cronológica mais curta, dentro da segmentação aqui sugerida –, o Teatro da Rua dos Condes foi o palco do renascimento do teatro em Portugal, pelo que este pode ser considerado o seu período áureo. Por muito imperfeito que permanecesse o edifício, a sua escolha para teatro nacional foi retomada, seguindo as anteriores opções do intendente Pina Manique.

Não faltaram propostas de construção de um novo edifício. Data de 1834 um projeto para a construção de um teatro nacional que o localizava no terreno entre a Rua dos Condes e o largo da igreja da Anunciada. Alguns elementos do plano arquitetónico foram aproveitados. Um novo projeto, em 1836, situa o teatro no Rossio (Sequeira, 1955: 29), onde de facto se instalaria, passada uma década, o Teatro Nacional D. Maria II.

Entretanto, o Condes foi usufruindo do elevado estatuto de teatro nacional, mas nunca fazendo esquecer o almejado edifício novo. O próprio diretor do teatro, Émile Doux, requere a concessão do antigo edifício da igreja de Santa Justa, que servia de quartel aos batalhões da Guarda Nacional, para edificar um teatro destinado a alojar uma companhia de artistas portugueses<sup>147</sup>.

Alexandre Herculano dirá, na *Revista universal lisbonense* de 27 de outubro de 1842: «Quando um estrangeiro chega à capital da monarquia, e pergunta onde é o teatro português, com as faces tintas de rubor e com os olhos no chão, guiamo-lo ao pardieiro da taberna normal da Rua dos Condes; e ele mede por aí o nosso progresso literário e artístico. Isto devia cessar até certo ponto com a construção de um teatro decente».

---

<sup>147</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1223, f. 80-80v, 3 ago. 1838. Cf. Henriques, 2013: 11.

## 1. A companhia francesa de Émile Doux

O ato inaugural deste quarto período do Condes é aquele pelo qual este teatro é mais conhecido: a chegada da companhia francesa de Émile Doux, que ali permaneceria durante cerca de dois anos e meio, suficientes para produzir uma influência decisiva sobre o destino do teatro português.

Na opinião de Maximiliano de Azevedo (*O Ocidente*, 11/8/1883), «Em [1835] tinha maior probabilidade de bom êxito uma empresa semelhante, visto acharem-se ainda em Lisboa muitos dos oficiais estrangeiros que tinham acompanhado o duque de Bragança, e também pela circunstância de que o conhecimento da língua francesa se havia generalizado entre nós, em consequência de terem vivido algum tempo em França os portugueses que a intransigência do governo de D. Miguel compelira à emigração».

A 24 de dezembro de 1834, o marquês do Lourical, através do procurador Joaquim Serino Maciel, arrenda o Teatro da Rua dos Condes a Émile Doux (ADL 61). A escritura é lavrada e assinada em casa do advogado Luís Duprat (que serviu de testemunha, juntamente com o seu amanuense, Marcos Gonçalves Lobato), no Largo de Santa Justa. O estrangeiro é identificado como «francês de nação, e morador na Hospedaria no Largo de Romulares, n.º 2», o que poderá significar que estaria em Portugal havia poucos dias. Émile Doux (1798-1874) assina sozinho, assumindo o negócio como diretor, como empresário da companhia francesa. O tabelião que redige a escritura é António Pedro Barreto de Saldanha, futuro proprietário do teatro.

O arrendamento é feito por um ano, contado do Carnaval de 1835 até à véspera do Carnaval de 1836. O valor total da renda seria 480\$000. Metade desta quantia foi paga no próprio ato da escritura; a outra metade em duas letras de câmbio assinadas por Émile Doux e endossadas por Francisco Perfumo, negociante, que assina como fiador.

No entanto, Doux poderia usufruir do teatro logo a partir de 1 de janeiro seguinte, desde que respeitasse algumas cláusulas. A principal tem a ver com o facto de ter sido anteriormente ajustada uma companhia portuguesa, cujo contrato era preciso cumprir: «neste intervalo até ao Entrudo próximo tem contratado ele, outorgante, procurador, com autoridade de seus excelentíssimos constituintes, com uma outra companhia, dez ou quinze récitas». Assim, a companhia francesa poderia começar imediatamente a dar espetáculos, mas, até ao Entrudo, num plano de ocupação das noites partilhado com a



companhia portuguesa, ou seja, numa semana tinha para si as terças, quintas e os domingos, e na semana seguinte as terças, quintas e sábados, e assim sucessivamente, até se cumprirem as récitas que ainda cabiam à companhia portuguesa.

Excetuando certas benfeitorias que acrescentassem ao espaço, ficam salvaguardados a mobília, o lustre, candeeiros e cenários novos trazidos pelos franceses como pertencentes a estes e que poderiam levar ao terminar o contrato. Apesar da precedência da portuguesa, era a companhia francesa que beneficiava de proteção, no sentido de que seria indemnizada de qualquer dano que lhe causasse aquela «em seus pertences».

Com efeito, os franceses não esperaram pelo Carnaval, e tomaram escassos dias para se familiarizarem com o local. Ainda antes de começar o ano já havia avisos nos jornais a anunciar a estreia, como este d'*O nacional*, de quarta-feira, 31 de dezembro de 1834:

Teatro Francês  
Abre DOMINGO 4 DE JANEIRO.

*Secret du ménage*

Comédia em 3 atos

*Une faute*

Drama-vaudeville em 2 atos

*Les premiers amours*

Vaudeville em 1 ato

O diretor, Mr. Émile Doux, mora no Largo do Passeio n.º 50. Os srs. assinantes dos camarotes podem mandar satisfazer as importâncias do primeiro terço de assinatura em casa do diretor, e receber a chave. Os camarotes alugam-se em casa do diretor desde as 10 horas da manhã até às 4; aí se fazem também as assinaturas da plateia. A venda dos bilhetes no lugar do costume.

Entretanto, como se vê, Émile Doux tivera oportunidade de encontrar uma nova habitação para passar a temporada em Lisboa, que talvez não imaginasse tão longa como veio a ser.

O espetáculo de abertura deu-se, pois, a 4 de janeiro de 1835, um domingo, e foi composto pela comédia *Le secret du ménage*, de Creuzé de Lesser, pelo drama *Une faute*, de Eugène Scribe, e pelo vaudeville *Les premiers amours ou Les souvenirs d'enfance*, também de Scribe. Sabemos quem foram alguns dos atores que participaram na estreia: Mlle Elisa Lelong, Mme Olivier, Mr. Duru, em *Le secret*; Mme Roland, Mr. Roland, Mr. Émile Doux, Mlle Beaumont, Mr. Charlet, em *Une faute*; Mlle Beaumont, Mr. Tetreau, em *Les premiers amours*.

Segundo o relato posterior de Maximiliano de Azevedo (1883: 182), «Foi extraordinário o triunfo. Tudo o que havia de mais seleta na sociedade lisbonense não faltou, aquela noite, no teatro». Será que os relatos contemporâneos atestam as afirmações de Azevedo?

Vejamos a apreciação d'*O constitucional*, em 7 de janeiro de 1835:

Domingo, 4 do corrente, teve lugar a primeira representação da companhia francesa, de que é diretor Mr. Émile Doux. O edifício, um dos piores que existe talvez no mundo, tanto pela sua estrutura, antiguidade e situação, como pela mesquinhez do seu arranjo interior, estava luzido pelo número e qualidade dos espectadores que ali concorreram, e então diga-se que poucas vezes tem este teatro contido, como na noite do dia 4, tão brilhante concurso. Cabe-nos louvar a iluminação, à qual atendeu ao menos o gosto do diretor, que quis, sob o auspício *das luzes*, começar a sua empresa, em proveito dos espectadores e da bem principiada tentativa. Um lustre com 40 lumes de azeite, suspenso no centro, dá claridade para todos os lados da casa, e mostra a possibilidade de suprir a iluminação do gás, quando haja boa vontade de satisfazer a comodidade do público, em vez de *sórdida economia ou má direção*! A curiosidade, e diremos talvez a *saudade*, levou-nos ao teatro francês; e não temos baldado o longo passeio, nem nos arrependemos de o haver feito. Agradou-nos em geral o desempenho dos atores (...). No todo, a companhia promete preencher os fins do seu contrato – de dar ao público entretenimento decente, e ao empresário, proveito. Pede a imparcialidade que não digamos outro tanto da escolha das peças, para começo ou ensejo dos trabalhos dramáticos, porque julgamos que bom número dos espectadores que encontramos no teatro, antes de ontem por noite, têm paladar apurado para preferirem Molière, Quinault, Picard etc. a Scribe e a Pixérécourt (...). *Le secret du ménage* (...) deu começo à representação. Mesdames Lelong e Olivier e Mr. Duru conseguiram captar a atenção dos espectadores pelo espaço de hora e meia, em que cada um destes atores mostrou possuir talento cómico. (...) *La seconde pièce* era *Une faute* – e se na sua reprodução no Teatro da Rua dos Condes houve alguma falha, não dependeu essa dos atores. Madame Roland pareceu-nos atriz de mérito não vulgar (...). Não esqueceremos mencionar Mr. Roland (*père noble*), que no seu papel de criado fiel mostrou muita expressão e conhecimentos dramáticos; nem o diretor Mr. E. Doux (*premier amoureux*), que da sua parte cómica tirou o melhor partido possível, e nisso teve por rival Mademoiselle Beaumont, que em verdade como atriz de proveito pelo público foi não menos avaliada. *La jeune soubrette et son époux* não deixaram de mostrar talento. Finalmente, o divertimento da noite terminou com a farsa em música (*vaudeville*) intitulada *Les premiers amours* (...) a parte de Mademoiselle Beaumont foi bem desempenhada (...).

O articulista deplora a mesquinhez do edifício, de aspeto e conceção pouco dignos. Daí que receber a alta sociedade parecesse um contrassenso, levando o jornalista a crer, erradamente, tratar-se de uma situação rara na história do Condes. Depois, há que ressaltar a iluminação do teatro, que pode ter dissipado as sombras da antiguidade do edifício, emanada do lustre, muito comentado na altura, e que o próprio contrato da companhia mencionava, como vimos.

Desde logo, a interpretação dos atores franceses agradou, denotando uma qualidade de declamação e gesticulação pouco vista entre nós até então. O repertório não terá agradado tanto, para quem esperava assistir aos clássicos, nem era inteiramente uma novidade, como se conclui das palavras do jornalista, que mostra conhecer os autores trazidos na bagagem de Émile Doux e companhia.

A apreciação do jornal *O nacional* (7/1/1835) caminhou no mesmo sentido:

Domingo, enfim, se realizou essa tão ardentemente esperada, e tão perfeitamente executada, primeira representação dos artistas franceses. A multidão apinhada às portas, as segas que se sucediam sem interrupção muito antes da hora marcada, o movimento que se descobria naquela Rua dos Condes tão habituada ao mais sepulcral sossego, bastaria para indicar, se porventura alguém o ignorasse, que a uma grande festa era chamada a flor da capital, ali levada por curiosidade ou por sede de prazer. E, na verdade, belo era o espetáculo, antes mesmo de erguido o pano. Nunca essa casa (de que a ótica, a acústica, e todas as mais simples regras da arquitetura de teatros têm tanto que se queixar) encerrara em seu seio tantas notabilidades. Nos camarotes da ordem nobre, já todos por um ano alugados, se via os marechais do Exército, marquês de Loulé, conde da Taipa, e uma grande parte da nobreza. O empresário, persuadido que o melhor meio de obter a simpatia de uma população é começar por agradar à beleza, pensou que, fazendo-a brilhar, o conseguiria. Um belo lustre (belo em casa tal, e belo por ser o primeiro), dispensando as incômodas e mortíferas velas de que entre os nossos camarotes se servem, produzia o quádruplo do efeito, empregando um menor número de luzes. (...) Era uma só a opinião dos espectadores do Teatro dos Condes; e entre as inúmeras vantagens de iluminação tão bela, os homens aplaudiam porque podiam sem custo ver as senhoras, as senhoras sorriam porque um teatro podia pela primeira vez servir entre nós ao triunfo dos seus encantos. Desculpável, posto que algum tanto tumultuosa, foi a impaciência da plateia; mas estamos certos em que a maneira por que se manifestou, pouco portuguesa por pouco delicada, se não reproduzirá; pois má ideia daríamos da nossa urbanidade se, cercados como estávamos de quanto há mais respeitável em Portugal, nos costumássemos a essa bulha incômoda que pôde perdoar-se a primeira vez, atribuindo-a a um desejo impaciente de ligar conhecimento com os nossos novos hóspedes. Foram três as peças que se representaram: uma comédia, *Le secret du ménage*; um drama, *Une faute*; e uma farsa, *Les premiers amours*. A primeira, eminentemente clássica, em verso e sem ação alguma, tem o mérito de alguns belos versos, e de algumas sentenças que ficam: o autor não quis mais que três atores, um marido, uma mulher e uma prima; pensou com razão que para um segredo bem bastam três pessoas; bela como poema, esta peça não é um drama; e, se agradou tanto, é porque com tais atores a poesia é muita vez criada pela declamação, ou substituída pelo sentimento. Quem, tendo-o ouvido uma vez, esquece o *tout-à-l'heure* do 5.º ato de *Hernani*, na boca de Mlle Mars? É que muitas vezes a meta do sublime é uma simples palavra dita por um ator eloquente. Alguns versos fizeram impressão no auditório, que achou neles lições; entretanto algumas nos fizeram tremer; tal foi o tom de profunda convicção com que Mme Lelong exclamou: “Les hommes valent ils la peine qu’ils nous donnent?”; e Mme Olivier que fazia o papel da Prima: “Et les femmes, ma chère, ont aussi leur courage”. (...) As outras duas peças são do infatigável Mr. Scribe, autor exclusivo de quantas se têm representado desde há muito tempo no Teatro do Ginásio. *Une faute* foi perfeitamente executada por Mr. Doux e Mme Roland, que preenchem os dois papéis principais; nela se distinguiu também Charlet, que vimos ainda há pouco no Teatro das Variedades. *Les premiers amours* agradaram tanto como agradam ao público

de Paris, que nunca se cansa de aplaudir esta alegre e engenhosa farsa. Mme Roland completou ali o seu triunfo, desempenhando perfeitamente o seu papel como havia desempenhado um de caráter diametralmente oposto na peça anterior. Se somos bons profetas, profeta era já Mr. Roland quando lhe cantava “... j’imagine/Que j’ai grand tort de te gêter ainsi”; no meio de tão bela companhia, Mme Roland será ainda, pensamos nós, *l’enfant gâté* do público de Lisboa. Outro tanto pudésemos nós dizer de M. Tetreau, que nos dá esperanças, e muito remotas, de vir a preencher o papel de Rinvile como o fazia o espirituoso Gonthier; devemos confessar, para sermos justos, que este papel não foi desempenhado tão perfeitamente como poderia esperar-se. Em geral, a companhia seria boa em Paris, é magnífica entre nós; traz consigo muitas reputações já feitas, zelo, esperanças e atrizes engraçadas e belas; é mais do que é preciso, se para *vaudeville* se não precisasse também vozes simpáticas, o que um clima meridional, e um Teatro de S. Carlos nos não permite achar ali.

A transformação que se observa é significativa, caminhando a par com a renovação da sociedade portuguesa. Nota-se, de facto, que começa um novo ciclo no teatro em Portugal, e que essa mudança envolve fatores que vão para além do meio teatral. Ele requer a predisposição das classes sociais para aceitar o novo paradigma, e, muito particularmente, acompanha a extraordinária expansão da imprensa periódica portuguesa, que se projeta na mesma altura, e que proporciona assim o desenvolvimento da crítica e do ambiente literário de que muito dependia o teatro.

O «lustre de quarenta lumes de azeite» (*O universal*, 8/1/1835) era, sem dúvida, um dos elementos que mais impressionavam nos espetáculos de Émile Doux. O objeto tão elogiado inscreve-se na história do teatro em Portugal, trazendo marcas de métodos antigos de iluminação, que enquadravam uma relação diferente entre o espectador e o palco, o espectador e o ator, e dos espectadores entre si.

Ultrapassou-se em muito o período de um ano previsto inicialmente para a estada da companhia francesa no Condes. Como tal, o entusiasmo em torno dos espetáculos foi mais acentuado nos primeiros tempos. Os jornais davam conta de cada noite de teatro francês na Rua dos Condes. A segunda récita foi assim comentada n’*O nacional* (8/1/1835):

Apesar do mau tempo que fazia, o Teatro Francês tornou a ter enchente real, e luzidíssima. Desta vez não era já a curiosidade de conhecer, mas antes o conhecimento do mérito quem atraía os espectadores. Os dramas representados nesta noite deixaram o público muito satisfeito. *O quaker e a dançarina*, de Scribe e Paul Duport, é uma composição muito agradável, tem cenas muito originais, abunda em risos e em lágrimas de ternura. Distinguiram-se M.e Roland no papel de Dançarina, e Mr. Charlet no de Toby: são atores que sempre se hão de extremar. Mr. Doux interessou no papel original do Quaker, porém o Mylord Petit-Maître não foi tão perfeitamente representado por Mr.

Tetreau. Não queremos dizer que Mr. Tetreau seja falto de talento cómico, é entretanto sabido que todo o ator tem suas propensões, e suas repugnâncias, e este cuja repugnância nos parece demonstrada para Petit-Maître, para outra, ou outras qualidades de personagens, poderia servir grandemente. (...) Imaginamos que Mr. Duru muito melhor se sairia nestes caracteres, pelo bem que na primeira noite desempenhou a sua parte no *Secret du ménage*. Em quanto aos pedaços cantados nesta peça, aventuraremos aqui uma reflexão que já na primeira noite fizemos, e que decerto não é sem fundamento, ainda que os franceses, e os demasiadamente costumados ao teatro francês, por efeito duma prevenção de longo hábito, talvez não concordem connosco; Mr. Doux a avaliará como bom conhecedor que é, e fará dela o uso que lhe agradar. Ei-la aqui: as cantorias entressachadas num drama alegram e divertem, mas o que é verdade é que muitas vezes não são felizmente trazidas, ou porque a isso se opõe a natureza do lance, ou porque o caráter da personagem não é esse. O Quaker, por exemplo, cantando deixa de ser o mesmo Quaker, e a Dançarina cantando no momento da maior comoção, no magnífico reconhecimento dela com o Quaker, destrói toda a verosimilhança; e de Inglaterra, para onde a habilidade do poeta e dos atores nos haviam transportado, nos faz recair no Teatro da Rua dos Condes. (...) porque cantando-se do princípio até o fim de uma peça, nada nos adverte de não ser essa a linguagem própria de umas personagens que nunca ouvimos falar de outro modo. No Teatro Francês, porém, não podendo valer estas considerações, sendo impossível esta meia ilusão convencional, o interesse decai muitas vezes com as cantigas; inconveniente grave, e que nem ao menos é resgatado por uma extraordinária beleza de música, ou de vozes, porque enfim uma companhia francesa, e de comédia, nem é, nem pode, nem precisa ser uma companhia de ópera e de música. Perdoe-se-nos a digressão, mas julgamo-la de utilidade. O segundo drama desta noite foi *Simple histoire*, comédia de Scribe e de Courcy. É de saber, e vá dito de uma vez para todas, que Scribe presta graciosamente o seu nome para composições alheias em que ele não entra senão quando muito com algumas correções, ou com a adição das coplas cantáveis; e eis aí o porque nem todas as peças de Scribe são de igual força. Esta nos parece um pouco fria no diálogo, um tanto minuciosa e longa em algumas cenas; apesar disso não desagradou, graças ao talento de Mr. Roland, que fez o papel do Doutor Sandfort. M.e Roland e Mr. Doux também satisfizeram pela sua parte. Sentimos não poder dizer o mesmo de Mr. Tetreau, que tornou a ser frio, porque tornou a ser Petit-Maître. A peça, apesar de tudo, tem lances de bastante novidade, caracteres originais, e algumas surpresas que dão prazer. Terminou o espetáculo pela farsa *Le sourd ou L'auberge pleine*. Está muito no gosto peninsular, e os espanhóis costumam muitas vezes representá-la com grande aplauso; é de Mr. Desforges; abunda em cómico. Mr. Charlet fez o papel de D'Anieres com uma verdade e uma graça que não podem ser excedidas. No Teatro do Bairro Alto era o célebre Leon quem fazia esta parte, mas ele teria ainda que aprender com Mr. Charlet, apesar de já então o julgarem inexcedível. Aqui o grande cómico é alguma coisa mais, é também autor; a primeira cena dele com o sogro é recheada de galanterias da sua invenção; a cena da cama que tanto fez rir a plateia, por espaço de quase meia hora, é toda sua. Dos outros atores nesta peça não falaremos, porque todos representaram pequenos papéis. Em quanto ao do surdo foi bem preenchido por Mr. Duru; talvez Mr. Tetreau o tivesse feito igualmente bem, ou mesmo melhor, e nesse caso parece-nos que se se trocassem os papéis Mr. Duru poderia convenientemente desempenhar o de Petit-Maître.

Estes artigos situam-se entre os primeiros na cronologia da crítica de teatro em Portugal, distanciando-se da que anteriormente se fazia, que era escassa, ocasional e pouco detalhada. Agora são analisados os textos, as interpretações, a música e o canto, as personagens, a pertinência dos temas, as condições técnicas do espaço.

E é desta forma que vamos adquirindo maior conhecimento sobre os espetáculos que a capital oferece nos primeiros anos de liberalismo. No de 1835, funcionou em Lisboa o Cosmorama de Mr. Menatory, na Praça do Rossio, com reproduções da igreja de S. João de Latrão, vista de Versailles, vista de Nápoles, por clarão de lua com o Vesúvio e Portici, vista geral do México, vista da ilha de Malta, o enterro de Napoleão na ilha de Santa Helena, Constantinopla moderna. A entrada custava 60 réis. Funcionaram companhias de equitação, ginástica e pantomima na Praça da Casa Pia ao Campo de Santana; ginástica, dançarinos de corda, pantomima, na Praça do Salitre. No Tivoli, na Rua da Flor da Murta, fogo de artifício e combate de duas serpentes até à morte.

Entretanto, Carlota Talassi, João dos Santos Mata, Epifânio, Francisco Frutuoso Dias e outros atuavam no Teatro do Salitre. Era praticamente o único que restava em Lisboa aos atores portugueses para exercerem a sua arte. Mas muitos dos que se viam esquecidos passariam à ribalta após a partida dos franceses.

Foi sobretudo neste momento que se atribuiu uma série de vocábulos depreciativos à descrição do edifício do Teatro da Rua dos Condes, por vezes satíricos: «por entre torrentes de água e lama, fomos dar com os ossos ao pardieiro do nosso teatro chamado Rua dos Condes. É necessário ser grande amador de teatro para entrar em semelhante pocilga! Tudo está ali em harmonia com o papel pintado do teto da casa, que, pelos anos e humidade, principia a despegar-se, e pendurado com as competentes teias de aranha rivaliza com a melhor...» (*O constitucional*, 20/1/1835). Tornava-se evidente o contraste entre a qualidade da companhia e da arte que produzia e o espaço onde decorria a produção. Mais ainda, o tosco e velho espaço parecia inadequado para receber tantos indivíduos da alta sociedade, sobretudo agora que as senhoras tinham cada vez menos pudor de se mostrar nos espetáculos públicos.

Entenda-se que a companhia era «de luxo» por comparação com o nível dos atores que os espectadores lisboetas estavam habituados a ver no teatro declamado. O grupo de artistas que Émile Doux trouxe a Portugal não vinha do primeiro teatro francês, embora tivesse alguns atores provenientes dos teatros de Paris. Aliás, o dado era conhecido e divulgado, dizendo-se que a companhia havia sido «recrutada à pressa e em diferentes partes» (*A guarda avançada dos domingos*, 19/4/1835). Segundo Graça dos Santos (2008: 328), «Émile Doux dirigeait une compagnie qui, comme des dizaines d'autres en France, ne vivait que des tournées en province ou parfois à l'étranger. Mais cet artiste,

qui ne semblait pas d'exception, eut le mérite de se trouver au bon endroit, au bon moment».

Em estudos posteriores lê-se que Émile Doux não brilhava na arte de representar e por isso se teria dedicado à profissão de ensaiador. Veja-se, por exemplo, em *O Ocidente* (11/9/1883): «Doux não era bom ator – dizia-me há tempos um distinto artista dramático, que ainda chegou a ser seu discípulo –, mas conhecia todas as regras da arte do seu tempo e tinha visto muito. No seu processo artístico havia toda a exageração romântica, mas a par disto muita coisa boa. Representando, foi sempre vítima dos seus defeitos físicos – tinha tronco muito pequeno e pernas de um comprimento extraordinário. (...) Deixou por isso de representar e dedicou-se ao cargo de ensaiador». Sousa Bastos reproduz a mesma opinião. Porém, as críticas coevas da imprensa portuguesa às atuações de Émile Doux não corroboram aquelas informações. Nada faz crer, naqueles textos, que Doux fosse inferior aos colegas, e, como vimos, as qualidades dos atores e das atrizes estavam em evidência.

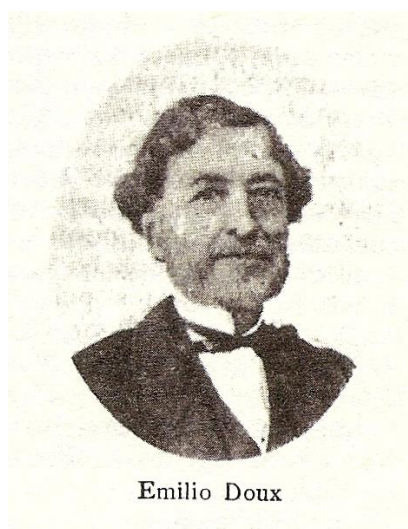


Fig. 7 – Émile Doux (in Bastos, 1994)

Ao fim de poucos meses, constatando o sucesso, Émile Doux procurou reforçar a companhia, o que, pelo efeito de novidade, contribuiria também para manter o interesse do público. O periódico *A guarda avançada dos domingos* noticia, a 19 de abril de 1835:

O brigue L'alerte acaba de lhe trazer M. Livron (Duegne) para o lugar de M. Philibert. Na Rosa do Tejo lhe chegou também M.e Charton, para primeiro papel de comédia e *vaudeville* e rainha de tragédia; vem substituir a desertora Elisa Lelong, e pertenceu por muito tempo a diversos teatros de Paris. Na mesma embarcação vieram dois cenários completos e não de bastidores, porém de panos inteiriços, o que oferece grandes vantagens para os atores, e para a ilusão dos olhos e facilidade da audição. Mais decorações e mais artistas se esperam ainda com brevidade.

Ou seja, os reforços incluíam também objetos para as decorações. Sintetizando, a companhia francesa da Rua dos Condes, na época 1835/1836, ficou composta com os atores: Hyppolite Roland, Juclier, Francis, Meriel, Alexandre, Alexis, Charlet, Haineville, Deschaselles, Paul, Émile Doux, Segond, Tetreau; e com as atrizes: Mme Roland, Henriette Charton, Mlle Steville, Louisa, Mlle Livron, Emilie, Mlle Irma, Clarisse, Fanny Antonia, Jenny, Caroline, Melanie Chayla, Mme Meriel, Mlle Beaumont.

Em julho, o Teatro da Rua dos Condes recebe bailarinos vindos de França. Mr. Girel, primeiro dançarino cómico, foi escriturado no Théâtre de la Gaîté de Paris, para atuar em Lisboa até 15 de setembro. Era o tempo necessário para a reedificação do Gaîté, após o incêndio que o destruiu naquele ano de 1835 (*O nacional*, 24/7/1835).

Assim, os divertimentos pantomímicos e ginásticos reencontravam o seu espaço na Rua dos Condes, chamando outros tipos de público. Mr. Girel, pensionário dos reis da Holanda e da Bélgica, começou as apresentações a 1 de agosto, dançando um passo chinês em *Les meuniers ou Les rendez-vous nocturnes*, dança pantomímica cómica em dois atos composta pelo coreógrafo Frédéric Blache, mestre de bailes do Théâtre de la Porte Saint-Martin de Paris. As qualidades do espetáculo eram significativas: «Nada de semelhante se viu ainda em Lisboa (...) não há necessidade de entender o francês para gozá-lo». Os exercícios são ainda descritos com mais pormenor: «Mr. Girel desempenhará o papel de Nicaise, Borrasca pé de vento, cena do chapéu de chuva executada por Mr. Girel, cenas cómicas das escadas, do saco e da pipa por Mr. Girel, a estaca perigosa, Mr. Girel atravessará o teatro com o corpo horizontalmente posto em cima da estaca, grande passo chinês dançado por Mr. Girel» (*O nacional*, 29 e 31/7/1835).

As senhoras Aquilina, Mériel, Hirron e Jemy integravam a *troupe* de baile. As próprias danças eram qualificadas como *vaudevilles*. Por um lado, havia bailados compostos de



enredo cómico, como *Gascon aux trois visages ou La revue de Lisbonne*, por outro, havia simples imitações, como a imitação burlesca de Hércules por Girel, ou ainda, complicados exercícios ginásticos pelo primeiro bailarino do Gaîté de Paris. Confirma-se o programa da noite de 8 de agosto de 1835: atitude académica; a coluna europeia sobre a qual Alcides tem o corpo horizontalmente posto; o giro do braço de aço; o grande desmancho em cima de dois cavaletes com um peso de cem libras em cada mão; a passagem do zéfiro, em que o dançarino tem dois pesos de cem libras e passa por um arco da altura de quatro pés; grande arrebatamento de dois meninos armados de estandartes nacionais; o dançarino levará cem libras com o braço estendido horizontalmente; nas costas de uma cadeira o dançarino se erguerá carregado de um peso de cem libras; pela força dos punhos o ginasta se elevará pelos cabelos ao ar; o ginasta dobrará uma moeda de 5 francos com os dedos à vista de todos (*O nacional*, 8/8/1835).

Ao mesmo tempo, no Teatro do Salitre, espetáculos de Ginásio Ateniense por Mr. Mathevet, artista que publica no número de 13 de agosto d'*O nacional* uma queixa contra as condições deficitárias do espaço do Condes. Na verdade, soa a picardia de franceses, pois Mathevet dirige-se expressamente a Émile Doux. Tendo assistido a um espetáculo da companhia francesa, refere a penumbra dos corredores, que quase ocasionou uma queda da esposa, e a falta de um degrau nas escadas internas. Em suma, reprova ao diretor o desmazelo na segurança dos frequentadores do teatro. Finalizando, desaprova as transformações operadas nas peças de dança protagonizadas por Mr. Girel, na medida em que as viu adaptadas à cena portuguesa. Mathevet considera que deveriam ter sido preservadas na forma em que Paris as viu. Assinando-se «Mathevet, Hercule des Hercules», o ginasta só vem confirmar o verdadeiro motivo da sua crítica: a disputa com Girel, seu compatriota e colega de ofício.

A resposta de Émile Doux, no dia seguinte e no mesmo jornal, é breve e concisa: «Comme je tiens essentiellement à ce que le public s'amuse et ne se fasse pas mal, je le remercie sincèrement de son avis; mais, il aurait pu ajouter que c'était lui qui avait cassé les marches; ce fait est constaté par le témoignage de quatre officiers belges qui déclineront leur nom quand on le demandera».

Por outro lado, a entrada de novos artistas para a companhia francesa veio acender rivalidades, pois alguns deles exerciam a mesma especialidade que os primeiros. Uma disputa, em particular, foi travada na imprensa, nas páginas d'*O nacional*, em setembro

de 1835. É interessante notar que em nenhum momento os intervenientes acusam o diretor.

Hyppolite Roland vem tomar a palavra para acusar Mademoiselle Chayla de usurpar os papéis que caberiam a sua esposa, Madame Roland. Segundo Hyppolite, Chayla havia sido contratada para as primeiras partes jovens de comédia e para as segundas amorosas do *vaudeville*, o que colidia com as partes de Mme Roland. Sustenta que a novata tomou assim alguns papéis que a segunda entendia como certos, e que apenas lhos cedia nas primeiras representações, o que, em algumas peças, equivaleria a nunca os fazer.

No meio da discussão, surge uma observação de Hyppolite comparando a frequência de espetáculos em Lisboa com a de outras cidades, presumivelmente de França: «Attendu que s'il est de regle au théâtre qu'un artiste qui joue un rôle ait le droit de le jouer trois fois; cet usage n'existe que pour les villes où le théâtre est ouvert tous les jours, et où le public se renouvelle. Lisbonne présente à cet égard un cas exceptionnel, car le public est toujours le même au théâtre dos Condes: une pièce y est usée à la seconde représentation si elle n'a pas produit un très grand effet» (*O nacional*, 22/9/1835). O ator francês observa, portanto, que o grupo de espectadores do Teatro da Rua dos Condes é limitado, o que explica a permanência de apenas uma noite em cartaz para várias peças. Certamente, a circunstância aplica-se em particular aos espetáculos em língua francesa, que apenas um número restrito de indivíduos na capital poderia entender.

O caso foi, segundo Hyppolite, que numa noite estavam ambas as atrizes prontas para entrar no caráter da mesma personagem, e por pouco não ofereciam um escândalo ao público. Termina acusando Mme Chayla de orquestrar uma pateada à sua rival.

A resposta de Melanie Chayla surge três dias depois, no mesmo jornal: corrige Roland acerca das condições da escritura, afirmando ter sido contratada para desempenhar os papéis principais de jovem em dramas, melodramas, comédias e tragédias, e primeiros e segundos de *vaudevilles* apenas em caso de necessidade (*O nacional*, 25/9/1835). Deveria, portanto, obter papéis centrais, como o de Valérie, no drama homónimo de Scribe e Mélesville – mas cedo percebeu que esses que esperava pertenciam a Mme Roland.

Chayla queixa-se de ameaças recebidas de Mr. Roland. Mais uma vez, a questão é entre franceses: «pareilles menaces sont-elles dignes d'un homme envers une femme? Seule,

sans appui, sans protection, et dans l'ignorance complète de la langue du pays. Je m'étais fait une toute autre idée d'un théâtre français en pays étranger. Je croyais m'y trouver en famille; Mr. et Mme Roland m'ont otés cette douce croyance». E além disso refuta categoricamente a acusação da pateada encomendada.

Em contrapartida, elogia a colega Henriette Charton, que lhe cedeu de bom grado a parte de Eulalie de *Misanthropie et repentir*, professando a partilha de papéis. Por fim, vale a pena extrair desta declaração novo elemento para a biografia de Émile Doux. Chayla menciona «Mme Croisnier, soeur de Mr. le directeur». Doux teria, portanto, chegado a Portugal em companhia de uma irmã.

Ainda uma vez, Hyppolite Roland retoma a acusação, e nega o que diz serem calúnias de Mlle Chayla (*O nacional*, 26/9/1835). O mais importante aqui é, no entanto, a informação biográfica que nos fornece dele próprio: «J'ai été artiste pendant six ans au théâtre de Bordeaux, neuf ans à celui de Lyon, trois ans à Paris». A resolução da questão remete-a, ao fim, para o diretor.

Apesar das rivalidades que o reforço da companhia suscitou, a crítica e o público continuaram a apreciar as atuações, como a da peça *Léonide ou La vieille de Suresne*, adaptada de romance homónimo de Victor Ducange por A. V. de St.-Hilaire, Dupeuty e Villeneuve, que subiu ao palco a 26 de setembro de 1835. Um artigo d'*O nacional* de 28 de setembro contém uma apreciação detalhada dos intérpretes:

Não é uma peça das de primeira ordem, mas foi tão bem executada, e agradou tanto, que não podemos deixar de tributar os devidos encómios aos atores que tiveram parte na representação. Mlle Livron, encarregada do dificultoso papel de *La vieille de Suresne*, Mme Héber, teve a habilidade de conservar com toda a exatidão o seu caráter de velha decrepita durante o tempo todo da representação; Mlle Charton, no papel de Mme Desaint-Elme, não teve nesta peça ocasião de fazer brilhar todo o seu talento, mas não deixou de merecer a atenção do público; sua filha Matilde (Mlle Jenny) tão bem se fez notar pelo seu ar gracioso, apesar de não permitir maior desenvolvimento o papel que executava. Mme Roland não desmereceu nesta peça o conceito que dela tem feito o público entendedor desta capital; Mlle Chayla, no seu papel de Louison, não merece menos os nossos elogios, ela é singular nesta espécie de papéis, e bem merecidos foram os aplausos que a ambas tributaram os espectadores. Mr. Francis executou, não há dúvida, o melhor possível o papel de que tinha sido encarregado; de Mr. Roland nada diremos, o seu talento teatral é bem conhecido para duvidarmos do seu merecimento nesta peça, que para ele não é das mais dificultosas. Enfim, foi tão bem desempenhada por todos os atores encarregados da sua execução, que não podemos deixar de a recomendar aos curiosos do Teatro Francês.

## 2. O repertório da companhia francesa

Como refere Ana Clara Santos em diversos estudos, a companhia de Émile Doux introduz em Portugal as novidades teatrais, vindas da cena parisiense, do Gymnase Dramatique, do Porte Saint-Martin, do Variétés e de outros. A autora considera esta presença promotora de uma revolução estética: «l'adhésion du public et de la plupart des agents culturels de l'époque (impresarios, acteurs, traducteurs, dramaturges, journalistes et éditeurs) au répertoire comique français venu des théâtres de Boulevard caractérisé par la combinaison de la poésie, de la danse et de la musique constituera la plus grande révolution esthétique et dramaturgique au sein du champ culturel portugais» (2013: 376).

Os espetáculos corriam com recentes êxitos da cena francesa, tais como os *vaudevilles* *Le quaker et la danseuse*, de Eugène Scribe e Paul Duport; *Simple histoire*, de Scribe e Courcy; *Le sourd ou L'auberge pleine*, de Delestre-Poirson; *Vatel ou Le petit-fils d'un grand homme*, de Scribe e Mazères; *Le mariage de raison*, de Scribe e Varner; *L'héritière*, de Scribe e Germain Delavigne; *Le serrurier*, de J.-F.-A. Bayard, Vanderburch e Alexis; *Michel et Christine*, de Scribe e Dupin; *Le conscrit*, de Jean-Toussaint Merle, Antoine Simonnin e Ferdinand Laloue. E, em resposta aos pedidos da crítica, o diretor apresentou também alguns dos clássicos do teatro francês. *Le Tartuffe* de Molière subiu à cena a 19 de janeiro de 1835, com interpretações de Mr. Duru (Tartuffe), Mr. Roland (Orgon), Mme Olivier (Elmira), Mr. Charlet (Loyal). Lisboa submeteu-se, como grande parte da Europa, à supremacia cultural de França. Jean-Claude Yon (2000: 219) compara o domínio teatral parisiense do século XIX ao do cinema de Hollywood no século XX.

Nem tudo era novidade no conjunto de peças apresentadas em Lisboa pela companhia francesa de Émile Doux. Por exemplo, a 18 de agosto de 1835, foi representado o drama sentimental de Kotzebue, na versão de J. Molé, *Misanthropie et repentir*, do qual se falava na capital portuguesa havia décadas, e que continuava muito apreciado pelo público lisbonense. Nele se estreou entre nós a atriz Melanie Chayla.

A presença de Eugène Scribe sobressai no repertório. Com efeito, a maior parte dos espetáculos incluía pelo menos uma peça de Scribe. Juntamente, um género predominante, o *vaudeville*, sobretudo em forma de comédia, mas também em forma de drama, em todo o caso ligeiro. Deu azo até a variegadas grafias que os jornalistas experimentavam: «vodeville», «vodevilhe»<sup>148</sup>... São, no total, dezenas de títulos de peças, entre as quais: *Le coiffeur et le perruquier*, *Les deux précepteurs*, *La somnambule*, *Une faute*, *Le parrain*, *La manie des places ou La folie du siècle*. O domínio de Scribe reveste-se de especial significado, essencialmente em dois aspetos interligados. A vida burguesa é espelhada nos textos de Scribe, no que tem de quotidiano e familiar; para completar o efeito, o autor recorre a uma linguagem coloquial. Deste modo, opera uma transição entre a exigência de um nível literário superior e a aproximação ao novo público, mais alargado (cf. Mourão, 2013: 28).

Por outro lado, se é certo o que afirma Jean-Claude Yon (2000: 11) num estudo dedicado ao vaudevillista, a prevalência de Scribe opõe-se ao objetivo dos liberais portugueses de colocarem o teatro ao serviço da educação: «Il est clair que Scribe se voulait avant tout un bourgeois et que son théâtre, qui certes veut divertir et non éduquer, exprime une vision bourgeoise de la société qu'il arrive du reste à ses personnages d'exposer». Divertir e não educar, sendo que as peças de Scribe dominam o repertório do Condes ao longo desta década. O fenómeno não é exclusivo de Portugal. Tal como demonstra Yon (2000: 240), o teatro francês instala-se em Berlim, Nápoles, Londres, São Petersburgo, Madrid – onde Scribe é o autor favorito e «principal artisan de la suprématie dramatique de son pays».

Outro elemento que ressalta da lista de peças da companhia francesa de Émile Dour é a autoria dupla ou tripla dos textos. As parcerias estavam na moda em França, e acabariam por vingar em Portugal, mais tarde. Entre nós era então procedimento pouco comum, na escassa produção dramática nacional do momento.

Três das mais repetidas peças do repertório francês em Lisboa, estreadas a 3 de novembro de 1835, em benefício do casal Meriel, *L'enfant trouvé ou Les parents impromptus*, *Prosper et Vincent ou Les deux frères jumeaux*, *La seconde année ou À qui*

---

<sup>148</sup> E quanto aos anúncios e cartazes em língua francesa, o resultado era uma fonte de riso para falantes do francês, tal como descreve o viajante Gustav von Heeringen, em 1838: «[N]a antiga sede da Inquisição, estão agora colados cartazes, em francês. Frequentemente é divertida a leitura destes cartazes, pois, por serem impressos numa tipografia portuguesa, estão repletos de ingénuas tolices. (...) muitas vezes fizeram com que parasse e sorrisse para o edifício da Inquisição» (cit. por Musser, 2015: 78).

*la faute?*, são compostas em parceria. A primeira é uma comédia em 3 atos de Picard e Mazères; a segunda um *vaudeville* em 2 atos de Duvert e Lauzanne; a terceira uma *comédie-vaudeville* em 1 ato de Scribe e Mélesville. De facto, o próprio Scribe escrevia frequentemente em parceria.

A imprensa periódica mostrava-se informada sobre a produção dramática francesa apresentada no Condes, contribuindo para a divulgação destes autores. Para o crítico d'*O nacional* (5/11/1835),

O primeiro *vaudeville*, *La seconde année*, de Mr. Scribe, é muito bem escrito, e foi bem executado – Mr. Émile e Mme Roland desempenharam perfeitamente os seus papéis. A comédia *L'enfant trouvé* de Mr. Picard e Mazères, apesar de não ser, a nosso ver, uma peça de primeira ordem, tem pedaços escritos com bastante graça, e produz um bom efeito na cena. Mr. Juclier, no papel de Delbar, advogado, Mlle Livron no de Mlle Bubrosserac, e Mr. Segond no de Castelveille, velho médico, foram muito aplaudidos por ocasião de executarem a engenhosa cena, quando o advogado quer decidir os dois a contratarem um casamento que deve reparar antigas faltas, que ele imagina com o fim de fazer adotar por um filho um enjeitado muito rico e que oferece a seus pais improvisados uma grande dotação: bem merecidos foram tais aplausos, porque na realidade estes três artistas desempenharam com toda a propriedade os papéis de que foram encarregados. *Prosper et Vincent*, *vaudeville*, também agradou muito: as honras desta peça são todas devidas a Mr. Charlet, que desenvolveu nela a sua costumada graça e talento, conservando os espectadores em uma continuada alegria.

Presença constante no repertório da companhia de Émile Doux é o melodrama na sua forma original. Foi pela mão e pela voz destes artistas que os lisboetas assistiram aos títulos nucleares do melodrama francês, emergente após a Revolução de 1789 e gradualmente alcançando a preferência de um público popular, mas ao mesmo tempo preparando o terreno para a entrada do drama romântico. O público apreciava a luta de paixões entre o bem e o mal característica deste género. Assinalamos, entre os melodramas, *Il y a seize ans ou Les incendiaires*, em 7 quadros, de Victor Ducange, que apareceu a 1 de março de 1835 e foi depois reposto várias vezes. Contou com as interpretações de Mlle Charton, Mr. Juclier, Mme Roland, Mr. Roland, Mr. Charlet, Mlle Livron. A 17 de maio do mesmo ano estreou o melodrama *L'auberge des adrets ou La pauvre Marie*, de Benjamin Antier, Alexandre Chapponnier e Amand Lacoste, onde aparece pela primeira vez a célebre personagem de Robert Macaire, o criminoso amável, em Paris interpretado por Frédérick Lemaître, que torna o sombrio vilão numa figura grotesca. A 1 de outubro do mesmo ano estreou *La pie voleuse ou La servante de Palaiseau*, de Caigniez e Daubigny; já em janeiro de 1836, sobe à cena o melodrama de

Pixérécourt e Bourgeois *Latude ou Trente cinq ans de captivité*; em maio, *La chambre ardente ou La marquise de Brinvilliers*, de Mélesville e J.-F.-A. Bayard; em junho, *Le couvent de Tonnington*, de Victor Ducange e A. Bourgeois.

Mas Émile Doux escolhia também autores emergentes do drama francês, como Frédéric Soulié, cujo êxito *Clotilde*, em 5 atos, estreado no Théâtre-Français em 1832, subiu à cena da Rua dos Condes em julho de 1836, com interpretações de Mlle Steville e Mr. Juclier. Ou novas promessas do *vaudeville*, como os irmãos Hippolyte e Théodore Cogniard (Cogniard frères), autores de *Pauvre Jacques* (novembro de 1836), *La courte paille* (janeiro de 1837), *La tirelire* (março de 1837).

A comédia *vaudeville* em 3 atos *L'ami Grandet*, de Ancelot e Decomberousse, que subiu à cena em Lisboa a 28 de novembro de 1835, em benefício de Mademoiselle Beaumont, foi uma das que mais perduraram no gosto do público lisboeta, tendo sido escolhida mais tarde para o repertório em português. O bom desempenho dos artistas, mas também outros elementos, como o guarda-roupa, contribuíram para o sucesso: «O *vaudeville L'ami Grandet* é um dos melhores que ali têm aparecido em cena, e Mr. Segond, a quem foi entregue o papel de Grandet, desenvolveu-se de uma maneira tal que dificilmente será excedido; Mlle Livron não merece menos pelo bem que executou o seu; em suma, todas as partes nesta peça foram bem desempenhadas. E o que também não deve passar em silêncio é o asseio e propriedade do vestuário, de maneira que se pode dizer, sem receio de ser excessivo, que vinham todos elegante e ricamente vestidos» (*O nacional*, 1/12/1835).

Os contemporâneos reconheceram desde logo a importância do trabalho da companhia francesa para o melhoramento da cena portuguesa: «a arte dramática chegou entre nós a um tal estado de abandono e decadência que difícil seria restaurá-la sem que se proporcionassem aos nossos artistas os meios de estudá-la: um teatro francês entre nós supre em parte a falta daqueles meios; é uma escola que ali têm os nossos atores, e já dela têm sensivelmente aproveitado. Por outro lado também, a nossa mocidade estudiosa, frequentando aquele teatro, facilmente poderá familiarizar-se com a língua francesa, corrigindo defeitos que o único estudo no gabinete nunca fará desaparecer» (*O nacional*, 21/11/1835). O teatro francês era considerado também um útil meio de aprendizagem da língua francesa, imprescindível num contexto de grande influência da cultura vinda de França.

Todavia, o repertório da companhia francesa, portador de costumes por vezes escandalosos, vinha confrontar a moral e as convenções que a sociedade lisboeta aceitava. Nomeadamente, no que diz respeito ao comportamento das mulheres, com a assunção de uma vida social, a participação em reuniões, a vida pública, e em especial com a exploração do adultério feminino. Por exemplo, *La tour de Nesle*, de Alexandre Dumas, causava algum desconforto no público.

O leque de dramas escandalosos não podia deixar de integrar *Lucrèce Borgia*, de Victor Hugo, que entre nós foi visto pela primeira vez por mão da companhia francesa, a 6 de dezembro de 1835, a finalizar o primeiro ano de estância em Portugal. Mlle Charton executava o papel de Lucrecia, e Mr. Juclier o de Gennaro. Embora aplaudido, suscitou alguns reparos por parte da crítica. As alusões ao incesto, a ambição de poder e a promiscuidade de Lucrecia Borgia inquietaram os espíritos. O certo é, porém, que haveria de ser muito repetido em português nos anos seguintes. O primeiro argumento da oposição era o de que, ainda que fosse aceite pela sociedade francesa, jamais a sociedade portuguesa poderia vê-lo com bons olhos. Até *O nacional*, que por norma defendia o programa dos franceses, ensaiou algumas linhas de desagrado perante o espetáculo. Fê-lo cautelosamente, por respeito à figura literária de Victor Hugo, «mas antes empregasse ele o seu talento em nos sensibilizar do que em nos horrorizar» (11/12/1835).

De facto, tais peças punham em causa a função educativa que se pretendia promover para o teatro. A própria rainha começa a frequentar os espetáculos da companhia francesa, sancionando a componente lúdica e educativa do teatro.

Segundo Benevides (1883: 162-163), a companhia francesa representou algumas vezes no Teatro de S. Carlos. A 29 de agosto de 1836, em benefício de Bernardo Vestris, ali apresentou *Les enfants d'Edouard*, de Casimir Delavigne; a 31 de outubro, em benefício da bailarina C. Maggiorotti, a companhia francesa representou três quadros de *La chambre ardente*, de Mélesville e J.-F.-A. Bayard; seguiu-se, a 14 de novembro, em benefício do camaroteiro, a comédia *Le sourd ou L'auberge pleine*.

A demorada presença da companhia de Émile Doux em Lisboa desempenhou um papel preponderante no afrancesamento da cultura nacional, ou pelo menos da lisboeta. Um dos sinais desse fenómeno de aculturação é o aparecimento de publicações periódicas redigidas em francês na capital, em simultâneo com os espetáculos.



A revista *L'abeille française* começou a publicar-se em abril de 1836, e logo nesse primeiro número apresenta um elogio decisivo da influência dos artistas franceses:

Destiné à un petit nombre de spectateurs choisis, qui, pour la plus part, ont habité la France, et fréquenté les théâtres de Paris, il fallait que le théâtre français de Lisbonne fut bien composé, pour pouvoir se soutenir, et sa brillante réputation parle en faveur de Mr. Émile. Il nous présente dès le commencement une compagnie des mieux choisis, composée principalement de sujets qui s'étaient déjà distingués sur les différents théâtres de France. (...) De la vilaine cage à poules du théâtre da Rua dos Condes Mr. Émile eut le talent de faire une assez jolie salle de spectacle, qui nous rappelle celles des Boulevards de Paris. N'étant pas encore satisfait Mr. Émile Doux se rendit en France il y a peu de temps a fin de présider lui-même au choix des nouveaux sujets pour son théâtre.

Cada número, redigido parte em francês parte em português, dedica um espaço considerável às representações na Rua dos Condes.

Por outro lado, o exemplo dos franceses animou os literatos portugueses a entregarem-se ao drama, ao mesmo tempo que incentivou a formação dos atores. O reforço principal à mudança provinha do suporte gradual concedido pelos governos liberais. Enquanto a formação dos atores portugueses decorria, a companhia francesa continuou as representações, cessando apenas em abril de 1837, quando já se faziam espetáculos intercalados em português.

Nos quatro últimos meses, os franceses, a um ritmo de três récitas por semana, tiveram tempo para apresentar algumas novidades. A 7 de janeiro de 1837 estrearam duas peças, *Le prédestiné ou C'est encore du bonheur*, de Arnould e Lockroy, e *L'homme gris*, de Baudoin D'Aubigny e Pujol. A 14 do mesmo mês, apresentaram dois novos *vaudevilles*: *La courte paille*, de Cogniard frères, e *Les anglaises pour rire ou La table et le logement*, de Sewrin e Dumersan. A 24, foi a vez do drama *Charles III ou L'Inquisition d'Espagne*, de J. B. V. Epargny e T. Deyeux, e do *vaudeville* *L'héritier polygamme*, de Charlet e Alexis. E, a 28, mais um *vaudeville*: *Mr. Bonardin dans la lune ou La monomanie astronomique*, em 1 ato, de Honoré. Este seria em breve traduzido para português por Pedro Gabriel da Silva Martins sob o título *Bernardo na lua ou A mania astronómica* e a classificação «farsa em 1 ato», aquando da primeira representação pelos atores portugueses, a 27 de março do mesmo ano.

Em fevereiro, os franceses estrearam *Lisbeth ou La fille du laboureur*, melodrama de Victor Ducange, *L'étudiant ou La semaine des amours*, *vaudeville* de Dumanoir e

Mallian, ambas no dia 4; o *vaudeville Preville et Raconnet*, no dia 18; as comédias *Bertrand et Raton ou L'art de conspirer*, de Scribe, e *Le diplomate*, de Scribe e Germain Delavigne, no dia 25.

A 4 de março, subiram ao palco duas comédias, *Les deux pères ou La leçon de botanique*, de Dupaty, e *La tirelire*, de Cogniard frères e Jaime. O drama em 5 atos de Alexandre Dumas *Christine, reine de Suède ou Stockholm et Fontainebleau* estreou a 8 de março; e no dia 11 novo drama, *Le barbier du roi d'Aragon*, de Fontan, Dupeuty e Ader, e novo *vaudeville*, *Judith et Holopherne*, de Nézel, Overnay e Théaulon. *Partie et revanche*, de Eugène Scribe e Brazier, e *Madame d'Egmont ou Sont-elles deux?*, de Ancelot e Decomberousse, duas comédias, estrearam a 18 de março.

Em abril, o último mês de um longo período de 28 meses de residência na Rua dos Condes, a companhia francesa não deixou de oferecer espetáculos novos. No dia 1, houve três *vaudevilles* em estreia: *André*, de J.-F.-A. Bayard e E. Lemoine, *La famille improvisée*, de Brazier, Duvert e Dupeuty, *Ma femme et mon parapluie*, de Chapelle e Varin. A comédia *Dominique ou Le possédé*, de D'Epargny e Dupin, e o *vaudeville Catherine ou La croix d'or*, de Brazier e Mélesville, estrearam a 8. *Sir Hugues de Guilfort* e *Le diable amoureux*, mais dois *vaudevilles*, o primeiro de Eugène Scribe e J.-F.-A. Bayard, o segundo de Boniface e Masson, subiram à cena a 15 de abril.

A única representação no Condes (pelos registos de que dispomos) da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, foi efetuada, precisamente, pelos franceses, numa tradução de Jean-François Ducis, a 27 de abril de 1837, escassos dias antes de se despedirem. Na mesma *récita* deu-se a estreia da comédia *Les deux manières*, de J.-F.-A. Bayard e Mathon.

Para o dia 29 de abril de 1837, um sábado, os jornais anunciaram a última representação dos atores que partiriam para França no primeiro dia do mês de maio. Com efeito, é a última *récita* em francês de que há registo, e nela se representou *La chambre ardente*, *Le fils d'un agent de change*, um *vaudeville* de Eugène Scribe e Dupin, e *Pierre le Rouge*, uma comédia de Balisson de Rougemont, Dupeuty e B. Antier.

Espectadores ilustres conceberam um plano para uma subscrição para reabrir o teatro francês, trazendo de volta a Lisboa os atores favoritos do público, como Mr. Charlet, e acrescentando outros desconhecidos. Pretendiam colocar esta companhia a funcionar no outono de 1837, mas o plano não se realizou (*O entreato*, 31/5/1837).

### **3. A nova companhia nacional**

Ainda em pleno exercício da companhia francesa na Rua dos Condes, cosem-se as linhas da renovação do teatro nacional. Embora se associasse a mudança a um novo edifício, como este demorou a surgir, o Condes acolheu as primeiras notas da reforma.

A 28 de setembro de 1836, uma portaria do ministro do Reino, Passos Manuel, convida Almeida Garrett a apresentar um plano para a fundação e organização de um teatro nacional. A portaria de 15 de novembro de 1836 estabelece as bases da reforma do teatro português: criação do Conservatório Geral da Arte Dramática, estabelecimento de prémios para os autores dramáticos, edificação de um Teatro Nacional, criação da Inspeção Geral dos Teatros e Espetáculos Nacionais. Tem por base o projeto de reforma apresentado por Almeida Garrett em 12 de novembro de 1836.

Mediante este decreto, a Inspeção ficava sob dependência imediata do secretário de Estado dos Negócios do Reino. Cabia-lhe aprovar as peças e representações, intervir na conciliação de desentendimentos entre artistas, empresários, ou outros agentes do teatro, entre outras funções. Garrett é nomeado inspetor geral dos teatros, cargo que ocupa até ser exonerado, a 16 de julho de 1841, sucedendo-lhe Joaquim Larcher.

O artigo 8.º da portaria declara que «Os subsídios votados pelas Cortes para auxiliar os teatros da capital serão repartidos entre eles todos, na proporção das suas necessidades e do proveito público deles resultante». Na prática, a aplicação nunca foi simples. As proporções poderiam mesmo ser contrastantes, se compararmos os apoios ao São Carlos com os restantes. De facto, o teatro lírico teve 26 contos de réis de subsídio, enquanto o Condes teve 6 contos. Tal medida suscitaria interrogações sobre a legitimidade de favorecer claramente um teatro estrangeiro (ópera italiana) em detrimento do teatro nacional.

No final de 1836, já estava constituída a nova companhia de atores e atrizes portuguesas para o Teatro da Rua dos Condes, o teatro nacional em transição. Foi Émile Dour quem tomou a seu cargo a preparação da nova companhia de artistas portuguesas. A seu lado estavam, na direção, o ator francês Paul e o ator português Francisco Frutuoso Dias.

Para suporte da nova empresa, os diretores expõem ao ministro do Interior a necessidade de manter um teatro nacional e a conveniência de um apoio financeiro para levar avante o projeto, exemplificando com as verbas que o Governo francês concedia, não só ao teatro nacional, mas aos teatros em geral. A argumentação encontra-se numa carta, com data de 27 de dezembro de 1836, publicada na *Revista do Conservatório* (cit. por Silva, 2004: 49):

Depuis deux ans que nous sommes ici, nous avons cherché tous les moyens d'être utiles à la nation portugaise, et voici celui que nous pensons être le plus efficace; mais il ne peut avoir de résultat sans le secours du Gouvernement. Nous venons d'engager la Compagnie Portugaise toute entière, et de lui assurer une existence honorable: les conditions sont les mêmes que celles des artistes français, et nous aurons maintenant une autorité, qui nous permettra de faire les observations nécessaires pour l'amélioration de l'art dramatique au Portugal, et doter la nation d'un théâtre dont elle puisse s'enorgueillir. La direction du théâtre national portugaise, représentée par MM. Dias, Émile Doux et Paul, espère que le Gouvernement lui donnera huit contos de réis pour accomplir ce grand oeuvre, et qu'il sentira même que cette somme est minime pour un object si important et qu'alors seulement la Compagnie Portugaise sortira de l'état misérable où elle est maintenant. Toutes les nations civilisées ont un théâtre national. Pourquoi le Portugal n'aurait-il pas le sien? Est ce que les portugais ne sont aptes aux arts comme les autres peuples? au contraire. Mais les arts ont besoin de soutien et voilà pourquoi! En France, par exemple, le Gouvernement donne aux théâtres en general 1.300 francs et au théâtre national en particulier 300.000 francs. Pourquoi celui de Portugal ne donnerait-il pas huit contos? Le peuple a besoin d'un théâtre qui polisse ses moeurs, les rende plus douces, en un mot, le mette au niveau des pays civilisés. Subsidiarement: l'existence du théâtre français est nécessaire pour l'amélioration du théâtre portugais: il est constant qu'il a fait faire de grands progrès aux Compagnies Portugaise et Italienne, mais il ne peut se soutenir sans un secours, et nous sommes convaincus que le Gouvernement ne le laissera pas mourir faute d'un subsidie, que nous laissons à son discernement de fixer. Agréez, Excellence, les sentimens de respect et de reconnaissance de vos dévoués serviteurs. Paul M., Émile Doux.

Os apoios financeiros, sempre sujeitos a diversas vicissitudes, foram recebendo regulamentação. Uma lei de 7 de abril de 1838 estabelece a concessão de subsídios ao Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, e ao Teatro de S. João, no Porto. Face aos protestos dos não contemplados (nomeadamente da companhia do Salitre), Garrett argumenta que o Teatro da Rua dos Condes funciona como Teatro Nacional e Normal. Além disso, uma verba de 6 contos de réis não pode ser dividida: «não é portanto possível dividir por muitos o que nem sequer é suficiente para um» (Garrett, 1995: 24).

Almeida Garrett, num parecer de 2 de agosto de 1838 enviado ao ministro e secretário de Estado dos Negócios do Reino, António Fernandes Coelho (Garrett, 1995: 25),

define as condições que, na sua ótica, o Governo deve estipular para a atribuição do apoio:

- 1.º Que o subsídio será dado a um único empresário ou diretor responsável de um teatro normal em Lisboa;
- 2.º Que o dito diretor ou empresário prestará fiança idónea;
- 3.º Que as quotas proporcionais serão pagas mensalmente pela folha da Inspeção Geral dos Teatros e processadas com ela;
- 4.º Que o diretor ou empresário se obrigará a ter o seu teatro aberto todo o ano;
- 5.º Que dará, pelo menos, seis peças originais portuguesas cada ano, embora sejam imitadas, ou se possa dizer que a fábula ou enredo do drama não é original, contando que o seja o estilo, costumes e linguagem;
- 6.º Que terá na sua companhia, nos primeiros seis meses, uma primeira dama trágica, duas primeiras damas de comédia, duas damas para entremezes ou farsas; e no segundo semestre uma primeira dama trágica, duas segundas damas trágicas, duas primeiras damas de comédia, duas segundas damas de comédia, três damas para entremezes;
- 7.º Que terá nos primeiros seis meses do contrato um primeiro galã trágico, dois primeiros centros trágicos, quatro segundos centros cómicos, dois graciosos de entremez; e, no segundo semestre, o duplo deste número;
- 8.º Que será escrupuloso na correção da linguagem e na fidelidade dos costumes, assim no trajo dos atores, como nas cenas, móveis, etc., segundo os conselhos e direção do inspetor geral dos teatros, a cujas correções se sujeitará;
- 9.º Que dará anualmente dois benefícios para auxílio dos alunos do Conservatório Geral de Arte Dramática;
- 10.º Que dará livre entrada na plateia do seu teatro a doze alunos do Conservatório que o inspetor geral designar como mais proficientes em sua escola;
- 11.º Que, logo que o referido Conservatório venha a ter discípulas, de acordo com o inspetor geral, designará um camarote na ordem menos cara, onde as quatro das ditas discípulas mais proficientes possam assistir às representações.

O Teatro da Rua dos Condes designou-se Novo Teatro Nacional do Ginásio durante as primeiras representações da nova companhia portuguesa, como se pode verificar nos anúncios de espetáculos do *Diário do Governo*, desde março de 1837, com esta configuração: «Rua dos Condes / Novo Teatro Nacional do Ginásio». Apenas podemos conjecturar que a opção esteja relacionada com o Théâtre du Gymnase de Paris, onde o ator Paul havia trabalhado, querendo elegê-lo como referência, aliada à condição de escola da arte de representar. Nesta altura, o Teatro do Salitre também se fazia anunciar como «Nacional».

Bastaram algumas semanas para que os efeitos benéficos das lições dos artistas franceses se fizessem sentir, e poucos meses para o reconhecimento público da transformação. Segundo *O entreato* (22/5/1837): «Grandes passos de progresso tem dado o nosso teatro nacional nestes últimos meses. A naturalidade da declamação, a propriedade nos *costumes*, a moderação nos gestos, e uma ordem e decência geral de todo o espetáculo são visíveis melhoramentos que todo o mundo tem aplaudido».

Porém, a principal falta apontada era de repertório moderno de produção nacional, isto é, textos dramáticos ao novo gosto romântico, escritos em português, de costumes e contextos familiares ao público dos teatros lisboetas. Continua o artigo precedente: «Infelizmente falta àquele teatro um bom repertório: nós temos poucas peças dramáticas que sofram representação, mas algumas temos, e cumpria dar essas. Mas em todo o caso nunca será o meio de criar um teatro nacional o traduzir cegamente os *vaudevilles* e dramas franceses – que, além de repugnarem por sua contextura e frase aos nossos hábitos, estilo e uso de falar, têm aqui em Lisboa o inconveniente de terem já sido vistos em francês, muito melhor executados (...). Aconselhamos aos infatigáveis e beneméritos empresários do novo Ginásio que tratem de fazer mais nacional o seu teatro, mais portuguesas as suas peças». Este comentário é um prenúncio da grande polémica que estava prestes a iniciar. Aliás, concentra várias questões levantadas em torno do afrancesamento da nossa cultura, como é também a do abuso de galicismos na linguagem.

Com efeito, o repertório que a companhia portuguesa começou por representar era composto pelos mesmos dramas e *vaudevilles* apresentados nos dois últimos anos ali mesmo pela companhia francesa, com a diferença de que agora estavam traduzidos para português. O primeiro espetáculo foi constituído pelo drama *A duquesa de la Vaubalière*, de Balisson de Rougemont, traduzido por João Batista Ferreira; e pelo *vaudeville* (transformado em farsa) *Bernardo na lua ou A mania astronómica*. O primeiro havia sido visto em estreia no dia 10 de dezembro de 1836, na língua original *La duchesse de la Vaubalière*; e o segundo a 28 de janeiro de 1837 sob o título *Mr. Bonardin dans la lune ou La monomanie astronomique*.

Desde as primeiras representações da nova companhia nacional instruída por Émile Doux, as críticas reconheceram as mudanças e viram mérito no trabalho efetuado. Do espetáculo inaugural, a 27 de março de 1837, os jornais louvaram a atuação de Carlota Talassi como Duquesa de Vaubalière. Embora uma atriz da velha escola, Talassi era

respeitada, e mostrava capacidade de alterar os hábitos antigos de declamação. Todavia, não ficou isenta de imperfeições: «Na *Duquesa de la Vaubalière*, peça fria, longa, secante e cheia de atrozes galicismos, a sr.<sup>a</sup> Talassi desempenhou muito bem o interminável papel da duquesa. Conviria que moderasse um tanto mais nos últimos atos o tom geral de queixume e *lamúria* em que se põe, e que a torna monótona» (*O entreato*, 22/5/1837). Na outra peça, o ator Manuel Batista Lisboa e a atriz Florinda Benvenuta de Toledo, também já experientes, captaram as atenções, embora revelassem ainda defeitos: «Na farsa *Bernardo na lua*, o sr. Lisboa representa muito bem, mas perderam-lhe na tradução algumas das mais cómicas feições deste curioso carácter. Não tanto assim nas *Luvas amarelas*, e que todavia lhe notaremos correr muito depressa na declamação de suas falas, que assim perdem muito do efeito cómico (...). A sr.<sup>a</sup> Florinda, nesta pequena farsa, é, como sempre, natural e excelente» (*ibidem*).

De início, eram, pois, os atores da velha escola que se renovavam e procuravam mudar as suas práticas. Alguns destes, aliás, foram bem sucedidos e lograram continuar juntamente com os mais jovens. Para além de Talassi, de Lisboa e de Florinda, salienta-se João dos Santos Mata. Nascido por volta de 1790, era considerado ator característico e apto para diferentes papéis. A partir de 1818/1819 aparece nas companhias do Condes, mas já antes representava, pois começou com cerca de 21 anos. Alternou, como outros, o palco do Condes com o do Salitre. A partir da organização da companhia nacional por Émile Doux, esteve sempre no Condes, passando ainda para o D. Maria II em 1846<sup>149</sup>. Segundo Sousa Bastos (1947: 73-74), «No teatro só era conhecido pelo Mata Castelhanos, e era este o nome que tinha na tabuleta de uma loja de sapateiro que possuía numa das ruas da baixa».

*As luvas amarelas*, uma comédia de J.-F.-A. Bayard (*Les gants jaunes*), com tradução de Luís José Baiardo, havia sido estreada a 29 de outubro de 1836 pela companhia francesa com algum sucesso, mas em português tornar-se-ia mais popular, com um grande número de repetições e uma tradução publicada. Tinha a versão portuguesa as interpretações de Dias/Rosa (João Reimão), Lisboa (Policarpo), Ventura (Henrique), Francisca/J. Carlota (D. Eugénia), Florinda (Vitorina), J. Mesquita/Josefina (Ritinha).

---

<sup>149</sup> Em 1863, o «velho ator» João dos Santos Mata envia uma carta de agradecimento ao público, através do jornal *A Revolução de Setembro* (8/9/1863). Retirado de cena havia muitos anos, lamenta num desabafo: «os artistas da minha época, e dos quais eu só resto, não acharam égide que os protegesse contra os baldões da inconstante sorte». Por isso fazia um benefício para obter algum meio de sustento. Morreu em junho de 1873.

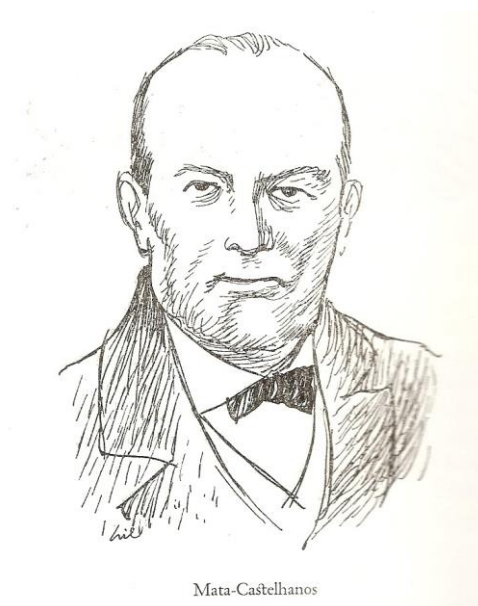


Fig. 8 – João dos Santos Mata (in Sequeira, 1955)

A crítica foi certa ao notar cedo um talento promissor, o de Epifânio Aniceto Gonçalves (1813-1857), um jovem de 24 anos, que havia atuado antes em teatros particulares. Seguimos ainda *O entreato* de 22 de maio de 1837: «O ator de mais esperanças é porém inquestionavelmente o sr. Epifânio, que em muitas destas peças, mas especialmente n’*O homem da máscara de ferro*, mostrou o que a aplicação e a inteligência podem fazer, representando com um natural e um tato extraordinário e que não estamos acostumados a ver nas cenas portuguesas». E apontava ainda a falta de damas, isto é, de atrizes talhadas para os papéis dramáticos. Para comédia tinham Florinda, Francisca, Maria da Luz, mas para drama apenas Carlota Talassi preenchia os requisitos. A grande revelação de Emília das Neves chegará nesta sequência.

Por agora, Émile Doux conta com os atores Francisco Frutuoso Dias, João Anastácio Rosa, Manuel Batista Lisboa, Ventura José Lavra, João dos Santos Mata, Epifânio Aniceto Gonçalves, Teodorico Batista da Cruz, Júlio Batista Fidanza, Soares, João Manuel, Castro, José Maria Van-Nez, Crispiniano Pantaleão da Cunha Sargedas, Cabral, José António Farruge; e as atrizes Francisca Adelaide de Melo, Joana Carlota, Florinda Benvenuta de Toledo, Josefina Cordal, Carlota Talassi, Josefa Mesquita, Maria da Luz, Maria Rita de Mesquita. Era Émile Doux quem os ensaiava, e admitia alunos para aulas de declamação, com vista a completar a companhia do Condes. Teodorico



Batista da Cruz regressa ao Condes, mais precisamente, em maio de 1837, reaparecendo na comédia *O armazém das modas*, traduzida pelo conde de Farrobo.

Em 1838, Émile Doux continua a admitir alunos para as suas aulas de expressão dramática, fazendo anunciar as lições nos jornais, junto aos anúncios de espetáculo: «O diretor do Teatro Nacional faz ciente que desde já tem aberta a sua aula de declamação dramática no mesmo teatro; todas as pessoas de ambos os sexos que quiserem aproveitar-se das suas lições podem ali dirigir-se. Todos os atores e atrizes que pretenderem escriturar-se para o futuro ano cómico podem concorrer ao mencionado teatro para tratarem dos seus ajustes» (*Correio de Lisboa*, 5/2/1838).

O Teatro do Salitre, por sua vez, reunia também um importante conjunto de artistas, alguns dos quais passariam mais tarde pelo Condes: Vitorino Ciríaco da Silva, Bernardo Vítor de Mendonça, Maria do Carmo da Silva, Bárbara Maria Cândida Leal, Ludovina Justiniana Rodrigues, José António da Silva, António José Ferreira, Luís Ladislau da Silva e Castro, Salustiano Pereira Xavier, António da Silva Gil, Teodorico Júnior, António Luís Pedro, Mariana Bárbara da Trindade, Joaquim Pereira, G. C. dos Santos, J. da Silva Briasco, Catarina Talassi, Inácio Caetano dos Reis.

Aos poucos, despontavam os maiores vultos da cena romântica portuguesa. Em 1838, faz-se notar o jovem Joaquim José Tasso (1819-1870), nos papéis de galã. Tornar-se-á um dos mais respeitados atores. Lisboeta, cursou a Escola de Desenho e a Academia da Marinha, mas a sua paixão era o teatro. Frequentava às escondidas da família as aulas de Émile Doux. Apesar de várias fontes indicarem que se estreou no drama *Jaquelina de Baviera*, em 1839, na verdade, Tasso desempenhou antes diversos papéis, ainda que de menor fôlego. Depois, substituiu o ator Ventura quando este faleceu, no papel de Roberto no *Barba-Roxa*, e no de Albino n' *O sineiro de São Paulo*. Ventura José Lavra, que pertencera à Sociedade de Manuel Batista de Paula, terá falecido em 1839 (*Galeria teatral*, 21/11/1849).

É, de facto, evidente a repetição do repertório da companhia francesa, dado agora em português. Enquanto atuou aquela, não houve reclamações quanto à nacionalidade das peças, mas, com atores portugueses, depressa se pediu, e depois exigiu, a presença de peças nossas. Ainda que não fossem novas, que fossem então as do século anterior, as comédias de Manuel de Figueiredo, por exemplo.



Fig. 9 – Tasso (in Sequeira, 1955)

A época estava feita, claramente, para os tradutores, que adquiriram alguma reputação mas que, ao mesmo tempo, se viram envolvidos em querelas que nem sempre lhes diziam respeito. Ao ritmo com que se davam as estreias, nenhum tradutor conseguiria fazer um trabalho primoroso. Durante alguns anos, quem mais traduções produziu para o Teatro da Rua dos Condes foi João Batista Ferreira (1801-1877).

Segundo Luís Augusto Palmeirim (1891), João Batista Ferreira traduziu um avultado número de peças do francês, língua que conhecia bem, sendo durante muitos anos o tradutor quase oficial da empresa Doux. O memorialista Francisco Cândia (1942: 100) recorda-o como figura excêntrica: «João Batista Ferreira, grande amigo de atores e de autores, companheiro inseparável de Mendes Leal, de Palmeirim, de Lopes de Mendonça, de Rebelo da Silva, do Teodorico e do Rosa pai, e de tantos outros, mais conhecido pelo Música, porque a propósito e a despropósito de tudo e de nada empregava esta palavra». Pinto de Carvalho (1991: 127) dá-nos mais alguns elementos para a biografia deste tradutor: «Por cima do Marrare do Chiado esteve, em 1829, um armazém de papéis pintados (Gazeta), e em 1850 o alfaiate Yung (...). Depois esteve o cartório do tabelião João Batista Ferreira, o Música, que era filho de um cabeleireiro do 1.º barão de Quintela, e que frequentou a Universidade de Coimbra, subsidiado pelo cofre da Intendência Geral da Polícia (livros 20 e 21 das Secretarias). Depois foi

tradutor do Emílio Doux, do teatro normal, e, finalmente, tabelião, graças ao conde de Tomar».

Enquanto se não conformou com o excesso de peças francesas, a imprensa deu pouca importância aos tradutores; mais tarde, começou a avaliar o primor das traduções nos artigos de crítica. *O entreato* (22/5/1837) lamenta: «Nos teatros nacionais vamos lentamente e sem alma vegetando com as nossas traduções estrangeiras. É preciso compor e não traduzir, se querem teatro nacional». E o problema não estava apenas na Rua dos Condes: «não são mais felizes os do Salitre. Vão forragear do mesmo modo aos repertórios do Gymnase e da Porte S. Martin de Paris: e a consequência é pior». Por isso, o Teatro da Rua dos Condes atraía mais espectadores. A propósito de um diferendo com o ator Vitorino Ciríaco da Silva, em 1837, que pretendia passar do Salitre para a Rua dos Condes, José Augusto Correia Leal, da Inspeção Geral dos Teatros, afirma que «Ao Teatro da Rua dos Condes concorre o triplo de povo que ao Salitre» (Garrett, 1995: 45-46).

Ainda assim, os críticos vão apreciando algumas qualidades no teatro francês, como no caso de *Tekeli ou O cerco de Montgatz*, um melodrama original de Guilbert de Pixérécourt, traduzido por Luís José Baiardo, que se representou pela primeira vez a 21 de maio de 1837, com cenários de João Alberto de Sousa. O periódico *O entreato* (31/5/1837) avalia-o do seguinte modo: «Como espetáculo, e pela parte da *mise-en-scène*, é contudo belo e bem dado. Os costumes decentes e próprios, (...) os papéis bem sabidos dos atores – o da sr.<sup>a</sup> Talassi muito bem desempenhado (...) todavia não aquele o estilo, não é a língua que nós falamos».

Por ordem cronológica, estas foram as peças que a promissora companhia nacional orientada por Émile Doux apresentou no Condes até ao final de agosto de 1837: *A duquesa de la Vaubalière*, *Bernardo na lua ou A mania astronómica*, *O corsário roxo*, *As luvas amarelas*, *Um erro* (*Une faute* de Scribe), *Carlos III ou A Inquisição de Espanha* (*Charles III ou L'Inquisition d'Espagne* de J. B. V. Epargny e T. Deyeux), *O artista* (de Eugène Scribe e Perlet), *Werther ou As grandes paixões* (*Le jeune Werther ou Les grandes passions* de Désaugiers e Gentil), *O homem da máscara de ferro*, *Tekeli ou O cerco de Montgatz*, *A família do boticário* (*La famille de l'apothicaire ou La petite prude* de Chapeau, Duvert e Varin), *O armazém das modas*, *A torre de Nesle* (*La tour de Nesle* de Alexandre Dumas), *O noivo do Algarve*, *Os filhos de Eduardo* (*Les enfants d'Edouard* de Casimir Delavigne), *Polder ou O carrasco de Amsterdam* (original de

Pixérécourt e Victor Ducange), *Aniversário de 50 anos de casados*, *Cura Merino*, *Há dezasseis anos ou Os incendiários* (*Il y a seize ans ou Les incendiaires* de Victor Ducange), *O aldeão pervertido ou Quinze anos de Paris* (*Le paysan perversi ou Quinze ans de Paris* de Théaulon de Lambert), *O vampiro* (de Eugène Scribe e Mélesville), *O aprendiz de ladrão*, *A família de Anglade ou O roubo*, *O maníaco*.

Uma vez aceite a necessidade de recorrer ao repertório francês, propunha-se então, ao menos, uma adaptação à realidade portuguesa. É de novo a questão de «acomodar os dramas ao gosto português», agora com diferentes contornos. Em primeiro lugar, a introdução da estética romântica nos nossos palcos requeria a cópia do modelo francês, única forma de erradicar os cânones antigos. No entanto, debatia-se a oportunidade de certos temas que, pela história ou pela sociedade, se encontravam longe do quotidiano português. Assim, algumas peças receberam nítida coloração nacional, ao serem transpostas para português, como *O gaiato de Lisboa* (*Le gamin de Paris*, de J.-F.-A. Bayard e E. Vanderburch). Outras seguiram a letra do original, quando considerado que evocava temas universais, com a ressalva de alterar expressões ou estilo na linguagem.

Traduzindo os enredos para o português, torna-se mais acentuada a questão da moral. Enquanto representados em francês, certos dramas arrojados passaram, ainda que levantassem alguns reparos. Mas, em português, todos compreendiam perfeitamente o que viam e ouviam, algumas das situações apresentadas em palco eram sensíveis, e tocavam agora, cada vez mais, a vida quotidiana de todos e qualquer um.

*A torre de Nesle*, de Alexandre Dumas, focando o adultério feminino, obrigaria, porventura, os chefes de família a deixarem em casa as esposas e as filhas quando se deslocavam ao teatro. O próprio Garrett, enquanto inspetor geral dos teatros, acabou por proibir a representação do drama, primeiro no Porto, depois em Lisboa.

O caso tem interesse, também, para a comparação dos públicos das duas maiores cidades portuguesas. O delegado da Inspeção Geral dos Teatros no Porto decretou a proibição de se representar no Teatro de São João *A torre de Nesle*, o que motivou protesto da companhia, pois que o mesmo tinha sido autorizado para o Teatro da Rua dos Condes. Resposta de Garrett, em parecer de 15/2/1838: a mesma peça já havia sido representada no Condes em francês, e «o público ilustrado que hoje frequenta este teatro é o mesmo que naquele tempo o frequentava»; acrescenta que «enquanto o Teatro Português da cidade do Porto não for levado àquele ponto de melhoramento em que

hoje se acha o da Rua dos Condes decerto não será frequentado senão pela classe menos ilustrada, e para esta creio eu que não será *A torre de Nesle*». Semanas depois, Garrett acaba por proibir terminantemente a representação de *A torre de Nesle*, considerando-o imoral e escandaloso (Garrett, 1995: 30).

Na verdade, o Teatro da Rua dos Condes chegou a ser apontado na imprensa como responsável pela deterioração dos costumes na sociedade:

Causa horror o estado de desmoralização a que temos chegado por falta de polícia, pela fome, e por causa do Teatro da Rua dos Condes (...) também concorre em grande parte para este estado de desmoralização e de iniquidade o Teatro da Rua dos Condes, aonde os mancebos vão aprender a cometer toda a qualidade de vícios e atentados, sem que observem o castigo deles; causa horror como se consente que um estrangeiro estabelecesse entre nós tão infame escola; e ainda mais, que haja redatores de jornais que, comprados por um camarote que o francês lhe dá, louvem a torto e a direito tudo quanto aparece naquela aula de deboche e imoralidade (*O democrata*, 5/10/1839).

#### 4. A consolidação da crítica teatral

Em simultâneo com a ascensão da arte dramática, a crítica teatral complexificava-se e autoproclamava-se propulsora daquele movimento. É nesta época, de facto, que surgem em Portugal os primeiros periódicos especializados em teatro, que tinham por missão principal narrar e avaliar a atividade dos teatros de Lisboa<sup>150</sup>. Juntam-se, assim, aos diversos periódicos, generalistas ou focalizados, que incluíam já uma secção para noticiar e apreciar os factos teatrais.

Um dos primeiros periódicos dedicados exclusivamente ao teatro é *O entreato: jornal dos teatros*, cujo primeiro número data de 17 de maio de 1837. E é na abertura que o redator aponta a importância da crítica no contexto da renovação do teatro nacional:

Sem prospeto nem programa, começamos hoje a publicação do *Entreato*, jornal inteiramente consagrado aos interesses dramáticos, e com o qual procuramos satisfazer

---

<sup>150</sup> Acerca da imprensa teatral portuguesa, vd. Luís Francisco Rebelo, “Jornais e revistas de teatro em Portugal”, *Sinais de cena*, n.º 1, 2004, p. 69-71.

a uma indicação social de primeira ordem, a de fiscalizar as nossas cenas. Desde que a imprensa se dignou ocupar-se dos teatros em Portugal, e de exercer sua censura sobre os nossos espetáculos, é sensível a melhora e aperfeiçoamento que se tem seguido. Se compararmos o que há dez anos eram as cenas de Lisboa com o que hoje são, é impossível deixar de conhecer esta benéfica influência. A opinião tem sido mais reta (...). E todavia era ainda imperfeito este estado. Rara e lenta era a censura exercida pela imprensa, que, sobretudo nestes nossos tempos de agitação, ocupada de graves questões políticas, não podia senão por acaso e ligeiramente tratar dos interesses das artes. Era preciso que alguém se desse exclusivamente a este objeto.

A consolidação da crítica teatral fez-se, em boa parte, nas reações ao processo de preparação e aos resultados da companhia de atores portugueses, no que diz respeito às técnicas aprendidas de matriz francesa, bem como ao repertório, também ele francês. Cada um destes tópicos envolvia, naturalmente, diversas questões menores. Rapidamente, portanto, os periódicos deram a conhecer as opiniões dos seus colaboradores sobre esta que reconheciam como etapa maior do teatro português.

Criaram-se fações, sendo embora predominante a crença de que o teatro nacional estava a avançar no bom caminho. Outros davam menor relevo ao progresso, e revelavam algum saudosismo. Outros ainda preferiam focar-se na excessiva influência cultural francesa, desconsiderando assim o que se tinha feito.

O *Correio de Lisboa* (1837-1842), cujo editor responsável era J. R. de G. Falcão, contava-se entre os principais apoiantes da mudança. Nele se lia, na edição de 13 de janeiro de 1838: «Vemos com prazer que o nosso teatro, frequentado pelas pessoas mais distintas da capital, não desmereceu do conceito que dele temos feito, e connosco todos aqueles que desejam o completo restabelecimento da arte dramática. Temos assistido às representações de peças que envolvem suma dificuldade, e por esta ocasião reconhecido o adiantamento dos artistas. E o que mais admira é o trabalho que devem ter, aparecendo tão repetidas vezes peças novas, exigindo todas penoso estudo».

Os elogios estendem-se ao comportamento dos espectadores, e associam-no a um progresso na civilidade dos cidadãos: «Reina no Teatro Nacional um sossego e ordem tais, que disséramos estar assistindo a um divertimento particular. São com toda a civilidade reservados os lugares dos que saem, e nunca se ouve o menor motim ou desordem. E não julgue alguém que para isto acontecer se desenvolve grande aparato de polícia, porque nem uma guarda se vê, sendo tudo dirigido pelo bom senso dos concorrentes e pela atenção que lhes merece um teatro onde se divertem comodamente, e os artistas que se esmeram por agradar. Isto prova também que estamos mais

civilizados. (...) o Teatro Nacional está em moda, e vai melhorando com rapidez» (*Correio de Lisboa*, 20/1/1838).

O apoio do *Correio de Lisboa* é, de facto, incondicional: elogia a perseverança do diretor, Émile Doux, mesmo quando lhe falta a proteção do Governo, não deixando relentar a marcha triunfante. Não só as qualidades do francês na preparação de atores são louvadas, mas também as de escolha de cenário e vestuário. O que não oferece grandes dúvidas é a afluência de público, em grande número, para testemunhar a notável evolução (*Correio de Lisboa*, 31/1/1838). Em corolário, o jornal torna-se um dos primeiros a proclamarem o milagre de Émile Doux: «O gosto da época caducou, e cumpria seguir a tendência dos tempos (...). É por conseguinte o sr. Emílio Doux (...) o homem que restaurou a cena portuguesa, segundo o gosto moderno (...) está chegando o século de ouro do Teatro Português» (*Correio de Lisboa*, 5/5/1838).

No entanto, nem tudo era perfeito, nem mesmo para o *Correio de Lisboa*. A subida na exigência dos espetáculos contrastava com a deficiência do espaço que os acolhia, de que até a localização se considerava periférica:

Se o edifício do Teatro Nacional fosse situado em bairro mais central – se construído expressamente para servir de recreio e instrução aos habitantes da capital, ele comportasse todas as comodidades que se devem esperar num estabelecimento desta natureza –, estamos certos de que a afluência do público ainda seria mais considerável, e as receitas da empresa indubitavelmente mais avultadas. Todavia, não devemos perder a esperança de chegar a uma quadra em que a sala do espetáculo nacional seja digna daqueles que a frequentam, à vista do imenso progresso material que o sr. diretor tem conseguido introduzir num local ainda há pouco designado justamente como capoeira de galinhas (5/2/1838).

Parece, assim, resultar de uma mera casualidade a presença da melhor companhia dramática nacional no Teatro da Rua dos Condes. Doux fez o que pôde para disfarçar a rudeza do edifício:

A sala dos espectadores pintada com esmero, ornada de um belo lustre que substituiu com vantagem as imundas velas de sebo, e guarnecida de assentos pelo menos asseados e cómodos, oferece um perfeito contraste com a miséria da antiga plateia da Rua dos Condes. A tosquidão do cenário do teatro nacional era proverbial – o sr. diretor, reduzido às suas próprias forças, destituído de todo o recurso do Governo, o tem gradualmente melhorado e aumentado, e os mais hábeis pintores de S. Carlos têm ultimamente concorrido com o seu talento para o aparato cénico do drama português. A

correção e riqueza do vestuário, unidas às outras aquisições, têm contribuído para firmar a reputação deste estabelecimento (*ibidem*).

A especialização da crítica permite ainda que se note um maior cuidado e uma melhor preparação na análise do acontecimento teatral, por exemplo, na difícil questão das traduções, versões, apropriações ou inspirações. Agora havia indivíduos atentos, conhecedores da literatura dramática estrangeira, e estava, além disso, a crescer a consciência dos direitos do autor.

Não admira, portanto, que o periódico *O diretor* viesse elogiar João Batista Ferreira por se assumir exclusivamente como tradutor. E chama a atenção para equívocos que podem surgir, como o gerado em volta do drama *Os bandidos*, que subiu à cena no Condes a 29 de outubro de 1839: «Julgamos que, para sermos justos, não devemos deixar de tributar louvores ao sr. J. B. Ferreira, pelo estilo correto em que fez esta sua tradução, e por não ter pejo de dizer “Traduzi”. Trazemos isto à colação por alguém nos dizer que *Os bandidos* se assemelhavam à célebre comédia (...) *O Remexido*; mas nós lhe respondemos que *O Remexido* é que tinha suas parecenças com o drama *Os bandidos*. A chamada peça *O Remexido* é estrangeira com título português, personagens portuguesas, e autor português, e portanto passou por nacional, sendo estrangeira nos ossos» (31/10/1839).

Nesta época, parecia indispensável que os anúncios indicassem a tipologia dos espetáculos – se era comédia ou drama, que tipo de comédia ou de drama, em quantos atos, se era de «grande espetáculo», com ou sem música, se incluía bailados. No período seguinte bastarão, praticamente, os títulos.

## **5. Nova querela com o Salitre**

A saída do ator Francisco Frutuoso Dias para o Teatro do Salitre, a partir da época 1838/1839, foi um dos móveis impulsionadores de uma das mais porfiadas discórdias entre Salitre e Condes. O *Correio de Lisboa* (21/4/1838) deu logo a passagem como expressão de orgulho: «saiu da Rua dos Condes, não porque o sr. Emílio deixasse de lhe fazer interesses, como disse um nosso colega, mas porque supõe que há de ir brilhar



muito para o Salitre (e Deus o ajude)». Com efeito, começou a partir de jornais como o *Correio de Lisboa* e *O nacional* a polémica que depois se instalaria em dois periódicos criados em exclusivo para a alimentar, a *Atalaia nacional dos teatros* e o *Desenjoativo teatral*, que veremos adiante, no momento em que os primeiros se descartaram de a continuar, uma vez que tinham âmbito generalista.

Em parte, os próprios atores contribuíram para o desencadear das hostilidades, na medida em que se descobrem rivalidades entre eles. Logo depois da saída de Francisco Frutuoso Dias, que se torna diretor da companhia portuguesa do Teatro do Salitre, uma carta assinada por Carlota Talassi, Epifânio Aniceto Gonçalves e Manuel Batista Lisboa, em 26 de abril de 1838, denuncia problemas e mágoas no seio da classe. O que ressalta do argumento destes artistas do Condes é o despeito por serem comparados com os do Salitre. Frutuoso Dias havia escrito na imprensa que os artistas de que dispunha eram de igual valor e que saberia ensiná-los tão bem como Doux. Rematam os subscritores da carta: «não queremos ter tão pouco amor próprio que soframos ser igualados aos artistas do atual Salitre, com a única exceção do sr. Ferreira» (*Correio de Lisboa*, 28/4/1838).

Com ou sem intenção, o drama em 2 atos *A leitora ou Uma loucura de rapaz*, de J.-F.-A. Bayard, representou-se em simultâneo no Salitre e no Condes, em abril/maio de 1838. No primeiro, os principais intérpretes foram Francisco Frutuoso Dias, Josefa Mesquita, João Manuel e Bernardo Vítor de Mendonça; no segundo, foram-no Vitorino, Carlota Talassi, Epifânio e Sargedas. A opinião do articulista do *Correio de Lisboa* (12/5/1838) é claramente tendenciosa: «a execução em geral na Rua dos Condes tem sido ótima, e no Salitre uma miséria. (...) Os artistas da Rua dos Condes são próprios para os caracteres que representam – e no Salitre só o sr. Dias foi bem colocado, ainda que a lição de pessoa inteligente lhe vai fazendo bastante falta».

De seguida, é o ensaiador francês chamado a intervir, numa outra questão, que nada tem a ver com o desempenho dos seus discípulos. Acusam Émile Doux de recusar peças portuguesas. A generalidade dos espetáculos que Doux havia feito com a companhia nacional servia-se, é certo, de traduções de peças francesas. Mas o diretor exporá as suas razões. É natural que escolha o *Correio de Lisboa* para publicar as suas missivas, por saber que ali encontrava indivíduos defensores do seu trabalho.

Assim, no número de 27 de junho de 1838, sai, na secção da correspondência, uma carta assinada por Émile Doux em 21 de junho, respondendo à mencionada acusação:

Tenho lido com bastante surpresa em diversos jornais a falsa asserção que se me refere acerca da imaginária repulsa que meus figadais inimigos dizem que eu sempre faço de admitir no Teatro Nacional da Rua dos Condes peças portuguesas; assacando contra mim por este motivo mil imputações caluniosas, originadas de eu ter recusado receber o drama do sr. Perini. Não sou eu tão estulto ou ingrato para com um país que considero como minha pátria adotiva, e para cuja glória e felicidade estou pronto a concorrer, que repulse da cena aquelas produções nacionais que a abrilhantem e aperfeiçoem. Decidido estou eu sem dúvida a preferir autores estrangeiros conhecidos e acreditados a homens obscuros, e foi esta consideração que me aconselhou a preferir Hugo e Dumas a Perini, de cujo mérito são ele e seus apaniguados os únicos apologistas. Porém, ao que estou disposto, e sempre com o maior prazer, é a franquear admissão a quaisquer dramas escritos por nacionais, e a prova sem réplica desta minha declaração é que, algum tempo antes de recusar a peça do sr. Perini, tinha recebido o drama original *D. João de Castro*, produção do insigne e distinto literato o sr. José Maria da Costa e Silva, drama português, ação portuguesa, e enriquecido de sentimentos portugueses; enfim, base, ossada, desenvolvimento e linguagem portuguesa. Presumo que isto destrói as arguições de que sou alvo, e dissipa qualquer sinistra interpretação que se tenha feito acerca do meu caráter e da pureza das minhas intenções. (...) prefiro responder com factos, e pelo meu caráter firme, às calúnias e insultos com que sou presenteado por gente que nunca ultrajei.

No entanto, ao contrário do que presumia, e apesar de fazer menção de evidenciar pelas suas ações aquilo que o governava, a quezília estava apenas no começo.

A avalanche foi, pois, desencadeada pela recusa de um drama de Perini por parte do francês. Este autor, italiano residente em Portugal, teve de imediato a apoiá-lo nomes respeitados da literatura portuguesa, que se aproximaram do Teatro do Salitre, tornando-o campo de batalha contra o Teatro da Rua dos Condes.

César Perini de Lucca era, portanto, natural de Lucca, na Itália. Terá emigrado para Portugal por razões políticas, assentando residência em Lisboa. Aqui desenvolveu atividade literária, colaborando em periódicos e escrevendo para teatro. Foi diretor do Teatro do Salitre entre 1838 e 1842, e também professor do Conservatório e censor da Inspeção Geral dos Teatros. Entre as suas peças contam-se *Paqueta de Veneza ou Os fabricantes de moeda falsa*, *O marquês de Pombal ou Vinte e um anos de sua administração*, *O conde Andeiro*, *Os três últimos dias de um sentenciado*.

No mesmo número do periódico em que sai a citada carta de Émile Doux, os artistas que sob a direção dele trabalhavam fazem publicar uma mensagem, onde garantem o apoio e a fidelidade ao mestre:

Os artistas do Teatro Nacional da Rua dos Condes, abaixo assinados, seriam com justiça arguidos da mais feia ingratidão se, neste momento em que alguém pretende, por motivos que lhes são bem conhecidos, assacar ao seu empresário, o sr. Émile Doux, defeitos e faltas que só agora lhe encontraram, não dessem um testemunho público do quanto lhe são devedores, não só pelos esforços que tem feito pelo seu adiantamento na arte dramática, como pela amizade com que os tem tratado. Ninguém ignora que, antes de aparecer o sr. Doux, e tomar sobre seus ombros tão arriscada empresa, viviam os artistas abandonados de todos, até daqueles literatos que só agora se lembraram de regenerar o teatro, quando já o sr. Doux o havia colocado no estado em que hoje se acha, e só ele, porque até agora ainda o não quiseram ajudar por amor da prosperidade do mesmo teatro. Esta circunstância, que não tem escapado aos artistas, e ao mesmo tempo o bom tratamento que têm recebido do seu empresário, que a muitos tem acudido como amigo, chegando até a continuar sem interrupção ordenados na ocasião de moléstia por seis meses, e mais (como está acontecendo com o sr. Cabral), quando, pelas escrituras, depois de quinze dias de doença para todo o vencimento, concedendo benefícios sem a isso se ter obrigado por contrato, altamente declaram: que não querem outro diretor, que neste têm um verdadeiro amigo, e finalmente, porque o teatro tornaria ao seu antigo estado de decadência, se o sr. Émile o desamparasse.

Assinam Epifânio Aniceto Gonçalves, Manuel Batista Lisboa, Vitorino Ciríaco da Silva, Crispiniano Pantaleão Sargedas, Ventura José Lavra, José Maria Van-Nez, Teodorico Batista da Cruz, Teodorico Júnior, João Anastácio Rosa, Ricardo José Fortuna, João dos Santos Mata, Carlota Talassi, Maria da Luz, Júlio Batista Fidanza, Florinda Benvenuta de Toledo, Maria do Carmo e Silva, Catarina Talassi, Júlia Eufémia Marques, Guilhermina Carlota Trindade, Mariana Bárbara da Trindade, Joaquim José Tasso, Emília das Neves e Sousa.

Também o jornal *O diretor* é envolvido na polémica. Alguns daqueles atores enviam uma nota que este periódico publica, a 2 de julho de 1838. Agora, são as polémicas literárias que entram na discussão. O respeitável António Feliciano de Castilho tomara partido contra o francês, e recebe logo resposta. Os atores Sargedas, Van-Nez, Lisboa, Carlota Talassi, Epifânio, Mata, Vitorino e Ventura declaram: «Tendo lido no *Nacional* uma carta do sr. António Feliciano de Castilho na qual afirma que o sr. Émile Doux nada fizera para o adiantamento dos artistas do Teatro da Rua dos Condes, adiantamento reconhecido e avaliado por todos os habitantes da capital, é do nosso dever declarar que todos os progressos que temos feito a ele lho devemos, e rogamos ao sr. Castilho que

venha assistir a um ensaio, e verá como um francês pode ser útil ensinando portugueses a representar».

Émile Doux, o principal visado, redargui, no mesmo número do jornal, endereçando várias perguntas a Castilho, mais uma vez com a esperança de dar por finda a questão. Lembra-o de que um empresário de teatro tem a obrigação de cumprir a sua parte nos contratos, o que implica acima de tudo não falhar nos salários. Argumenta que, uma vez que casara com uma portuguesa, e que pretendia continuar a viver em Portugal, não é admissível que o acusem de ter ódio aos portugueses. Para remate, escreve Doux: «Termino dizendo ao sr. Castilho que faça uma peça portuguesa, será também recebido como o sr. José Maria da Costa e Silva, e verá como lhe abro as portas do meu teatro».

A redação d'*O diretor*, embora com tendência para defender o francês, procura acima de tudo apaziguar os contendores:

É nossa opinião que se deve guardar sempre na polémica a mais rigorosa decência e a mais escrupulosa urbanidade, e por isso vemos com mágoa empregadas no debate encetado acerca dos teatros nacionais algumas expressões e modos de falar menos atenciosos, e até pouco delicados; de parte a parte tem havido falta, e portanto a todos os contendores cabe neste ponto mais ou menos censura, sendo todavia os provocadores menos desculpáveis do que os provocados. Em quanto ao objeto da questão, o sr. Doux tem respondido categoricamente, declarando que tinha já aceitado, e estava pronto a aceitar, qualquer drama verdadeiramente português. Deixe-se de mais polémica; o público esclarecido lhe faz justiça; e se o sr. Doux continuar como tem ido, verá que não há de falecer-lhe a merecida recompensa de gratidão e estima na opinião geral dos homens imparciais.

Castilho responde a cada uma das perguntas de Doux, a 4 de julho, n'*O diretor*. No essencial, crê que Doux só fez representar algumas peças portuguesas devido à pressão da opinião pública. Não reconhece ao ensaiador competência para avaliar questões de literatura portuguesa. Da parte de Castilho é mais explícita a linguagem insultuosa. Vejamos a resposta à

11.<sup>a</sup> Pergunta: Estou eu ou não em circunstâncias de ensinar aos artistas (não a falar português porque para isso tenho gente a quem pago) a maneira de bem exprimir os diferentes caracteres que devem representar, tendo obtido o primeiro prémio em a classe de Comédia no Conservatório de Paris em 1823? Resposta: Não, sr., não está em circunstâncias disso. Tenha quantos atestados tiver de prémios, toda Lisboa o viu representar no teatro francês, e decerto que ninguém o preferia a nenhum dos outros

seus companheiros não premiados; mas ainda que fosse um segundo Talma, não o estaria pela sua qualidade de estrangeiro.

Castilho não concebe que um francês possa ensinar portugueses a declamar, talvez por se basear num conceito de representação sobrecarregado da vertente linguística. O tradutor João Batista Ferreira observa, nesse sentido: «o sr. Émile não dá lições de língua portuguesa, nem pretende ser mestre de literatura portuguesa (...). Diz depois o sr. Castilho que, por não ser o sr. Emílio português, não pode dar a cada afeto a sua inflexão própria. (...) temos para nós (...) que o amor em França é o mesmo que em Portugal, em Espanha etc. etc.». Como conhecedor da literatura dramática estrangeira, o tradutor declara: «a peça que recusou, e deu origem ao motim que por aí vai, era espanhola» (*Correio de Lisboa*, 4/7/1838).

Por sua vez, os atores, perante acusações que alegavam serem as suas declarações resultado de coação, veem-se obrigados a emitir nova declaração, reafirmando categoricamente tudo quanto haviam transmitido. Temem que a batalha seja prejudicial para a classe dos atores: «todas aquelas sugestões tendentes a conseguir fim tão desarrazoado julgam filhas da mais escandalosa parcialidade, que não pode ter outro resultado senão arremessar de novo sua estimável profissão, até hoje em abandono, em a nulidade, envolvendo muitas famílias na ruína em que levam a mira» (*O diretor*, 7/7/1838). Mas, a 12 de julho, também n' *O diretor*, Castilho publica nova declaração em que reitera a sua convicção de que os artistas do Teatro da Rua dos Condes falavam coagidos.

Por estes dias, sobe à cena no Condes aquela que era considerada uma das peças mais portuguesas, a tragédia de João Batista Gomes Júnior sobre D. Inês de Castro. Tinha como principais intérpretes Carlota Talassi (Inês), Maria da Luz (Elvira), Epifânio (D. Pedro), Vitorino (D. Afonso IV), Mata (Aio), Ventura (Camarista), Van-Nez (Conselheiro), Meireles (Conselheiro), Rosa (Embaixador de Espanha). Soava, por certo, como uma concessão aos patriotas. O comentador do periódico *O diretor* (18/7/1838) considerou a representação uma «prova incontestável da habilidade de nossos artistas, e do aproveitamento com que têm ouvido as lições do sr. Doux. (...) a cantoria enfadonha por eles noutro tempo adotada encobria todas as belezas (...) nesta representação é que o público de Lisboa pôde conhecer palpavelmente a mudança e adiantamento dos nossos atores».

Nada impediu, porém, que entrasse na guerra, e para o lado dos nacionalistas, outro combatente extremamente respeitado: Alexandre Herculano. Herculano vê nos elogios ao trabalho dos franceses uma ofensa à língua, à literatura e à honra nacionais (*O diretor*, 23/7/1838). Mas não despreza de todo o contributo da companhia francesa para a regeneração do teatro português. O essencial da posição de Herculano encontra-se num artigo publicado no n.º 144, de 20 de junho de 1838, do *Diário do Governo*:

Lemos com um sentimento de indignação a singela história do modo por que se houve, para o sr. Perini e o sr. Castilho, um diretor de teatro, que mal conhecemos, porque apenas o vimos algumas vezes na cena, quando na Rua dos Condes representava a companhia francesa, de que também ele era diretor. Este diretor, passado e presente, julgou dever rejeitar com desprezo um drama que vinha escudado com o respeitável nome do sr. Castilho, nome caro à literatura. Afronta foi esta que resvalou, e foi bater em todos os homens de letras portugueses, a quem parece estar fechada a carreira dramática, pelo sr. Doux, diretor de um teatro, que se diz nacional, e onde cumpria se preferisse tudo aquilo que trouxesse um cunho verdadeiramente português. O drama oferecido, posto que originalmente escrito em espanhol, não havia sido ainda publicado nem representado, e o sr. Castilho, vertendo-o do manuscrito, o amoldara às instituições, ao caráter, e aos costumes portugueses. (...) E esta conceção de um entendimento forte e criador, polida, vivificada, e nacionalizada por mão de mestre, foi deprezada, escarnecida, e vilipendiada por um homem que nem é literato nem português; e só pela excelente razão de que as imoralidades infernais de Hugo, Dumas e companhia, que são diário baldão do público judicioso, produzem com certeza dinheiro, e que a obra portuguesa porventura não produziria tão avantajado proveito! Vergonha é que a tanto aviltamento chegássemos, que seja juiz das letras portuguesas um estrangeiro, que não sabe, nem quer, nem pode julgá-las como objetos de ciência, de engenho e de arte, mas só como mercadoria de mais ou menos *procura*. (...) Longe de nós dizermos que os atores do Teatro da Rua dos Condes não são bons, e até que não há entre eles alguns excelentes. (...) Obscenidades e torpezas ridículas afearam os últimos anos do nosso moribundo teatro: veio época que parecia de regeneração; o teatro francês estabelecido entre nós serviu de exemplo aos nossos atores – e note-se que foi principalmente este exemplo, e não a direção do sr. Doux, quem os melhorou (...). Dantes as alusões, os jogos de vocábulo eram a infâmia da nossa cena; mas eram alusões e jogos de vocábulo! Hoje, por benefício do sr. Doux, estamos livres destas ridículas infâmias: hoje o crime, a depravação, a imoralidade atira-se sem máscara, sem pudor, à cena; torrentes de dissolução jorram pelo palco do teatro fora; e o povo bebe essas ondas de corrupção, temperada com o falso brilho de ouropéis franceses, e envenena-se, cuidando apenas que goza de um inocente recreio (Herculano, 1986: 229-230).

A guerra é depois canalizada para dois jornais que tomam a defesa de cada um dos partidos.

## 6. *Atalaia* vs. *Desenjoativo*

Embora possua apenas indicação do ano, é possível concluir que *O desenjoativo teatral* saiu antes da *Atalaia nacional dos teatros*, porque o primeiro número traz o anúncio do espetáculo de 30 de maio de 1838 no Teatro do Salitre, ao passo que o primeiro número da *Atalaia* traz a data 28 de junho de 1838. Foi, portanto, o jornal afeto aos interesses do Salitre que lançou esta disputa – que se pode considerar um prolongamento da que já se havia disseminado pelos meios de opinião pública.

O *Desenjoativo*, redigido por Rodrigo de Azevedo Sousa da Câmara (1804-1856), publicado em Lisboa pela Imprensa de C. A. Silva Carvalho e vendido por 10 réis, adverte no editorial do primeiro número, a que chama «Profissão de fé»: «não admitiremos o mais leve ataque pessoal». Tal como a *Atalaia*, não pede assinaturas, porque prefere ter a liberdade de suspender a publicação quando bem entender, promete jamais se ocupar de política e escrever sempre a verdade.

A primeira apreciação que faz, neste mesmo número, da atividade do Teatro da Rua dos Condes não é propriamente negativa, apenas lamenta os galicismos das traduções, a falta de boas atrizes e alguns problemas na orquestra:

Este teatro continua em seu progresso, é muito frequentado e em verdade merecedor disso. Desde que os nossos artistas principiaram a representar nele sob a direção do snr. Émile Doux, temos a satisfação de os ouvirmos recitar em cena sem a terrível cantilena de que usavam, e sabendo os seus papéis, o que faz com que se não ouça primeiro o ponto, o que dantes muito enfastiava. O que seria de desejar é que os dramas que ali se representam fossem traduzidos em português puro, e boa dicção, pois que tanto o galicismo [de] palavra como o de frase fere o ouvido. Neste teatro têm aparecido alguns atores novos, entre eles o snr. Sargedas, que dá muitas esperanças, assim ele queira fugir da nossa escola antiga de baixo cómico. De damas está muito mal servido o Teatro da Rua dos Condes, pois as novas discípulas do snr. Émile, é nossa opinião que jamais virão a ser sofríveis, quanto mais boas. Não somos partidários da música marcial nos teatros, por isso, não nos poupamos a dizer que nos parecia muito a propósito que o senhor Doux compusesse a sua orquestra de outra maneira, declarando contudo que a banda de música que ora serve o Teatro, em algumas noites, não tem tocado mal.

Já o Teatro do Salitre, que também se apelidava «Nacional», que tinha como diretor da companhia Francisco Frutuoso Dias, principais atrizes Mesquita, Maria Hedwiges, Bárbara, Maria Luísa, e atores Gama, Castro, Dias, João Manuel, apresentava uma evolução positiva pelo lado da plateia: «Este teatro, que foi sempre insuportável pela

bulha que nele se fazia, e pela falta de decência que presidia a seus espetáculos, é hoje inteiramente outro. O mais religioso sossego reina durante os espetáculos e seus intervalos, o maior grau de decência é ali guardado». No entanto, confessa o mesmo jornal no n.º 2, era pouco frequentado. Procura atrair o público ao Salitre, e anuncia que António Feliciano de Castilho estava «resolvido a animar a empresa do Teatro do Salitre com os seus conselhos e eminente talento».

Depois de elogiar o drama *A nódoa de sangue*, em cena no Teatro da Rua dos Condes, com *Maria Tudor, rainha de Inglaterra*, drama de Victor Hugo, tradução de Inácio Pizarro de Moraes Sarmento, que estreou no Condes a 7 de junho de 1838, o discurso modifica-se: «O empresário e diretor deste teatro, não calculando bem as forças de sua companhia, meteu em cena uma peça dramática, *Maria Tudor*, a qual ainda há pouco tempo foi perfeitamente desempenhada pela companhia francesa que representou neste teatro. O empenho de obter grande número de espectadores, que parece ser o único fito do sr. empresário, decerto o não livra da bem merecida censura, por querer ser superior às forças que tem» (*O desenhativo teatral*, n.º 3, 1838). Classifica de péssimas as interpretações de Van-Nez e Guilhermina, e considera ainda que este drama ofende a moral pública.

Um dos primeiros atos de colaboração de António Feliciano de Castilho com o Salitre foi traduzir para português o drama *Os três últimos dias de um sentenciado*, composto em espanhol por César Perini, que subiu ao palco do Salitre em junho de 1838. A apreciação d'*O desenhativo* (n.º 4, 17/6/1838) exprime declaração de guerra ao Condes, ou melhor, ao seu diretor artístico: «Em toda a peça transluz a alma do seu autor, sempre nobre, exaltada e mesmo romântica, mas que ao menos não nos apresenta os horrores, os crimes e as infâmias que se veem em alguns dramas franceses, com que quase sempre nos pretende regalar o sr. Doux, em desprezo da moral pública e costumes nacionais». Escreve o jornalista que o Condes acolhia muito público, não pela qualidade dos espetáculos, mas somente porque era moda ir ao Teatro da Rua dos Condes – era, de facto, uma moda, que se tinha criado com a presença da companhia francesa.

As farpas saem mais aguçadas a partir de uma secção inaugurada no n.º 5 d'*O desenhativo*, sob a forma de uma conversação entre o Tejo e o Douro:

RIO DOURO – Amigo Tejo, que há sucedido, só dezasseis pessoas foram hoje ao Teatro da Rua dos Condes?



TEJO – Nada de considerável, amigo; que querias tu que se fosse ver ali? Um espetáculo rançoso que, se olharmos à idade que tem, já podia usar de cabeleira? (...) Eu não digo mal da companhia portuguesa, o que não posso deixar de dizer é que certos dramas que ali se representam nos vão dando cabo da língua e da moral. (...) tu, amigo, falas dessa sorte porque tuas filhas não vão àquele teatro aprenderem lições de desmoralização; porque tua mulher ali não vai ver cenas em que se pinta com vistosas cores o adultério. (...) antes quero ir ao Salitre, porque agora ali me vou divertir, vendo que a minha família recebe bons exemplos, e que meus filhos têm naquele teatro uma escola da língua portuguesa.

O alvo era, na verdade, Émile Doux – e toda a influência francesa que trazia com ele –, e não o espaço nem os atores. Aliás, *O desenjoativo* não perde oportunidade para louvar o trabalho de alguns deles, como Epifânio, que considera «moço de grande talento e talvez o mais excelente galã que nestes últimos tempos tem pisado o palco do nosso teatro». Na segunda conversação de Tejo e Douro, comenta este último: «quero andar à moda, e faço muito bem nisso. Meus filhos já não dizem pai e mãe, agora. Papá, mamã, isto é outro falar, é à francesa; pois eu também quero falar à francesa» (n.º 6).

A *Atalaia nacional dos teatros* nasce, como foi referido, a 28 de junho de 1838, pelo mesmo preço de 10 réis, saindo aos domingos e às quintas-feiras, impressa na Tipografia do Largo do Contador Mor. O editorial do primeiro número dispõe o jornal a tratar dos diversos teatros (não especifica o Teatro da Rua dos Condes). Ao chegar o n.º 4, Luís José Baiardo assina-se editor responsável deste periódico.

Mas a posição da *Atalaia* é desde logo bem demarcada: «Deus dê saúde ao sr. Émile Doux, que nos levantou o teatro do pó em que jazia, Deus lhe faça desabar, em paga, copiosa chuva de pintos sobre o balcão do camaroteiro: antes dele ninguém falava em teatro português (...) já aparecem autores, tradutores, imitadores nacionais e estrangeiros». De seguida comenta o drama representado no Salitre, *Os três últimos dias de um sentenciado*. Critica a estrutura, compara-a à dos dramas de cordel, «alicerce demasiado vulgar». Aponta cenas mal construídas, grandes defeitos, até de linguagem – «envolve poesia demais», ditos não naturais. A rubrica onde mais abertamente se combate o Salitre e os literatos que por ele tomaram partido (Castilho, Herculano, Perini) é assinada em forma de missiva por «O Caixa de Rufo». E, no final, a *Atalaia* traz ainda pequenas anedotas: por exemplo, termina o número 1 com o gracejo “Receita para se fazer um drama inteiramente nacional”, satirizando Perini e o Salitre.

No suplemento ao n.º 6 (5 de julho? de 1838), *O desenjoativo teatral* identifica António Feliciano de Castilho e Alexandre Herculano como literatos amigos do Teatro do

Salitre, e esclarece que este espaço também contará com traduções de dramas franceses, mas só escolherá os que considera não ofenderem a moral pública e os bons costumes. Neste mesmo número, o Douro anuncia ao companheiro Tejo que se estava a vender um novo periódico – *Atalaia nacional dos teatros*. Não se coíbe de insultar o redator: «Trata do Teatro da Rua dos Condes, e dizem que é escrito por um contratador de peruas e sebo, que dizem se chama *Pilhardo*». Identifica-o com o Caixa de Rufo, e acusa-o de antes aparecer na redação do *Desenjoativo* a confidenciar informações do Condes. Acusa-o também de publicar em seu nome obras alheias, provável alusão à mesma suspeição que Inocêncio registou no *Dicionário bibliográfico português* (tomo V), segundo a qual eram essas composições do bispo do Funchal, Joaquim de Meneses e Ataíde, para o qual Baiardo trabalhou como escrivão. O redator não esquece ainda de mencionar os dramas absolutistas que Baiardo produziu, no tempo de D. Miguel, contrastando com a posterior posição liberal.

A *Atalaia* (5/7/1838), por sua vez, sugere que a guerra lançada pelo Salitre se deve, também, à cobiça pelo subsídio monetário concedido pelo Governo ao Condes. E acresce, em tom de sátira: «Alvíssaras de 6 *Desenjoativos* brochados em papel pardo, a quem descobrir a razão por que certa gente pretende que o Teatro do Salitre, sendo propriedade duma espanhola, sendo os artistas que nele representam ensaiados por um italiano, seja o verdadeiro teatro português, e não o da Rua dos Condes, onde só ensaia um francês».

Compare-se o comentário de cada um ao mesmo drama, representado no Teatro da Rua dos Condes no início de julho de 1838, intitulado *Mão de ferro ou O estudante de S. Ciro*. Primeiro, *O desenjoativo* (n.º 7):

Este drama, no seu contexto, linguagem, decoração e representação é bem insignificante. (...) vestido sem propriedade alguma. (...) A linguagem não tem galicismos de palavra, e só alguns de frase; porém é mui grosseira (...). Quanto à representação, a sr.<sup>a</sup> Talassi e o sr. Epifânio o fizeram bem, e se não brilharam a culpa é do drama; porém, o tal Perez, o émulo do sr. Dias, não se pode sofrer: uma maldita pronúncia alentejana, voz fraca e rouca; frieza e desigualdade de ação etc. (...) apesar de ter por *mecenas um premiado do Conservatório de Paris*. Houve enchente (...). A maior parte dos atores ainda não sabiam os seus papéis, e por isso se ouvia o ponto mesmo na plateia geral. (...) Tanto a sr.<sup>a</sup> Talassi como o sr. Epifânio conseguiram seus fins; e muito embora passem mil atestados ao seu atual diretor, nós declaramos que é nossa opinião, e de muita gente boa, que o que sabem só e unicamente o devem a si, e a Mlle Charton, e Mr. Juclier, como modelos que copiaram.

Agora, a *Atalaia* (8/7/1838):

bem conduzido enredo, (...) variedade de lances todos eles próprios para suspender e maravilhar depois o espectador, quando vê desatar o nó que até ali lhe parecia indissolúvel. (...) Pelo que respeita à execução, não podemos deixar de tributar nossos elogios, tanto aos atores como ao seu diretor: a este pelo asseio, e até luxo, dos vestuários e pela boa direção com que levou uma peça tão difícil de pôr em cena, em consequência da multidão de soldados e povo que requer, e àqueles porque todos desempenharam perfeitamente o seu papel. O sr. Epifânio, encarregado do do Estudante de S. Ciro, deu-nos mais esta prova do seu talento, e o público logo lho agradeceu aplaudindo-o com entusiasmo, sobretudo no quinto ato, em que este artista desempenhou primorosamente uma cena dificultosa. O sr. Vitorino, no papel do Coronel, além de vir mui bem caracterizado, representou-nos com muito acerto o militar franco e honrado, valente nos perigos e bondoso e compassivo depois da vitória. O sr. Lisboa, no do Sargento amigo do Estudante de S. Ciro, agradou muito, e com justiça mereceu este acolhimento, porque nos mostrou com muito gosto as maneiras do Soldado, e aquela amizade desinteressada que nos leva a tudo arriscarmos para salvar um amigo (...). O sr. Rosa, que pela primeira vez representava um papel de tanta força, qual era o do espanhol Perez, enérgico defensor da sua pátria e inimigo exaltado dos invasores, apesar da impressão que lhe devera causar o numeroso concurso a que pela primeira vez se apresentava (...), deu-nos bem a conhecer o seu talento para a arte dramática, e no quarto ato sobretudo representou muito bem; é de esperar que na segunda representação, quando já houver perdido aquele receio e acanhamento tão naturais, nos certifique no conceito que dele fazemos, isto é, que há de ser um excelente ator, pois não lhe faltam para isso as qualidades necessárias. À sr.<sup>a</sup> Talassi coube o papel da filha de Perez, amante do Estudante de S. Ciro, o qual desempenhou perfeitamente, nas diversas e difíceis situações a que a conduziam o seu amor e a exaltação patriótica de seu pai. (...) os demais artistas, nos papéis que executaram, se houveram com habilidade e acerto. Em suma, a peça agradou (...), e aquelas cenas majestosas, onde a luta de paixões diversas e opostas é mais renhida, fizeram profunda impressão nos espectadores (...).

De um e de outro se conclui que o desempenho não correu muito bem a João Anastácio Rosa, mas a *Atalaia* tinha razão: ele veio a ser considerado um excelente ator. A peça é provavelmente derivada do drama em cinco atos *L'élève de Saint-Cyr*, de Francis Cornu, estreado no início do mesmo ano em Paris.

A *Atalaia* entende que a guerra dos literatos do Salitre é no fundo guerra ao homem, e com efeito é possível julgar que Émile Doux é o principal motivo da contenda. Por outro lado, João Batista Ferreira vê com acuidade outra questão: «Ora aí temos como pretendem os srs. Castilho e Herculano regenerar o nosso teatro, que neste caso viria a ser uma sala onde os atores fossem ler-nos um drama para o público julgar do seu merecimento literário, coisa aliás de grande vulto, mas não de maior peso do que a

representação» (*Atalaia*, 15/7/1838). E acerca de representação, não restavam dúvidas de que Doux era o maior mestre.



Fig. 10 – João Anastácio Rosa (*O contemporâneo*, 1876)

Mas a *Atalaia* também não perdeu ocasião para lançar acusações ao diretor do Salitre, Francisco Frutuoso Dias, que havia estudado com Émile Doux: «Todos conheciam o sr. Dias no Salitre no tempo em que ainda não havia escutado as lições do sr. Doux, todos viram a mudança repentina deste artista, e todos estão vendo que, por pouco segura esta metamorfose, vai perdendo das suas novas formas para dar lugar às antigas (...) está outra vez caindo nessas faltas da nossa escola antiga, toda copiada da italiana, que mui longe está de ser natural» (9/8/1838).

Por vezes, as ofensas tornam-se estritamente pessoais. Chegou o momento em que a *Atalaia* (16/8/1838) atacou o redator do *Desenjoativo*, Rodrigo de Azevedo Sousa da Câmara, publicitando determinados atos de má conduta na vida pessoal e profissional que a praça pública imputava ao mesmo redator. Mas a *Atalaia* não precisava de recorrer a argumentos de baixo calibre, porque os apoiantes do Salitre entravam facilmente em contradição. Como quando Alexandre Herculano fez estrear a comédia

em 1 ato *O tinteiro não é caçarola*, em agosto de 1838, que não era senão uma imitação do *vaudeville* francês *Le secrétaire et le cuisinier* (Santos, 2013: 377).

No suplemento ao n.º 18 (26/8/1838), a *Atalaia* informa que deixará de se publicar, visto que *O desenhativo* n.º 14 declara estar decidido a não se ocupar mais do Teatro da Rua dos Condes, senão com os anúncios dos espetáculos. Como a *Atalaia* tinha surgido para defender este teatro, não se justificaria continuar.

## **7. A viragem operada por *Um auto de Gil Vicente***

No início da época 1838/1839, coincidente com o segundo ano teatral da empresa de Émile Doux com os atores nacionais, que inaugurou a 16 de abril de 1838, foi anunciado na imprensa que se achavam estabelecidos para essa época como dias de representação domingos, terças, quintas e dias santos de guarda. Certo é que tiveram de começar sem haverem ainda recebido o dinheiro do subsídio governamental.

O primeiro espetáculo da época compôs-se com o drama histórico *D. João de Áustria ou A vocação*, de Casimir Delavigne, interpretado por Epifânio (D. João de Áustria), Fidanza (Carlos V), Sargedas (Noviço), Van-Nez (Filipe II), Talassi (Sara), Lisboa (D. Queixada). A peça já tinha sido representada no Teatro do Salitre, que começara, a partir de 1835/1836, a ensaiar alguns dramas, melodramas e *vaudevilles* da moderna escola francesa, e até com a participação de alguns destes atores, que então ali se encontravam.

Até ao verão, representaram-se as comédias *O monóculo*, de Eugène Scribe, traduzida pelo conde de Farrobo, *Próspero e Vicente ou Os dois irmãos gémeos*, de Duvert e Lauzanne, tradução de Luís José Baiardo, *O interior de uma repartição pública*, de Eugène Scribe, Varner e Ymbert, tradução de Roberto, *O gaiato de Lisboa*, original de J.-F.-A. Bayard e E. Vanderburch, adaptado por João Batista Ferreira, *O bobo do príncipe*, de Mélesville e Xavier Boniface de Saintine, tradução de João Batista Ferreira, *Tony ou Cinco anos em duas horas*, de Brazier, Carmouche e Mélesville, tradução de Luís José Baiardo, *O enjeitado*, de Picard e Mazères, com tradução de Roberto, *A tia Maria Joana*, de Charles Dupeuty, tradução de Luís José Baiardo, *Kabri, o tamanqueiro*

ou *Os piparotes*, de Moreau e Sewrin, tradução de Luís José Baiardo, *A madrinha*, de Eugène Scribe e Lockroy, tradução de Luís José Baiardo, *O Sr. Simplicio Oliva ou O Adónis lisbonense em ânsias*, tradução de Baiardo, algumas delas em estreia. Quanto aos dramas, juntaram-se a *D. João de Áustria* o drama em 2 atos *A leitora ou Uma loucura de rapaz*, de J.-F.-A. Bayard, traduzido por Francisco Ladislau Álvares de Andrade, *Eduardo na Escócia ou A terrível noite de um proscrito*, de Alexandre Duval, tradução de Inácio Pizarro de Moraes Sarmiento, *Teresa ou A órfã de Lisboa*, de Victor Ducange, tradução de Luís José Baiardo, *A nódoa de sangue*, de Maillan e Boulé, tradução de Pedro Ciríaco da Silva, *Maria Tudor, rainha de Inglaterra*, de Victor Hugo, tradução de Inácio Pizarro de Moraes Sarmiento, *A fatalidade ou Voltaire em Castres*, de Dupetit-Méré e Dubois, *Miguel Perrin*, de Mélesville e Charles Duveyrier, tradução de Roberto, *Trinta anos ou A vida de um jogador*, de Victor Ducange e Dinaux, tradução de Baiardo. Da produção nacional, a companhia interpretou a tragédia *Nova Castro*, de João Batista Gomes Júnior, o drama heroico *D. Afonso Henriques ou A conquista de Lisboa*, de José Maria da Costa e Silva, e o drama *Pedro, o Grande ou Os falsos mendigos*, de Abreu e Lima.

A *Atalaia* (12/8/1838), em agosto, anuncia múltiplos preparativos para uma novíssima peça inteiramente portuguesa:

As cenas são novas; foi de propósito a Sintra o sr. Palucci, pintor do Real Teatro de S. Carlos, para copiar do vivo o pátio interior do Paço com vista da Sala dos Cisnes e dos montes fronteiros etc. A câmara do galeão Santa Catarina, composição do mesmo artista, é literalmente executada segundo a descrição minuciosa que dela nos deixou Garcia de Resende na obra intitulada *Ida da Infante D. Beatriz*. A própria cor das tapeçarias, os ornatos, tudo se seguiu à risca. Vê-se no 3.º ato, de bordo do galeão, o Tejo com efeitos do luar. Os trajos foram objeto de longas e trabalhosas diligências, tirados de antigos retratos, painéis e estátuas. A própria aparência das feições e a figura foi imitada até de medalhas antigas, onde faltou outra noção. A Academia de Belas Artes de Lisboa prestou seu ilustrado auxílio à empresa para conseguir toda a possível exação e verdade de costumes. Neste drama e na sua representação, tudo quanto não é rigorosamente histórico é de tradição recebida e provável.

*Um auto de Gil Vicente ou A corte de el-rei D. Manuel*, drama em 3 atos escrito por Almeida Garrett, subiu ao palco do Teatro da Rua dos Condes a 15 de agosto de 1838, dia de grande gala, em louvor da rainha D. Maria II. Tinha a seguinte distribuição: Emília das Neves (Beatriz), Teodorico (Gil Vicente), Carlota Talassi (Paula Vicente), Epifânio (Bernardim Ribeiro), Vitorino (Rei D. Manuel), Lisboa (Pero), Mata (Conde

de Vilanova), Teodorico Júnior (Garcia de Resende), Van-Nez (Barão de S. Germain), Fidanza (Doutor Jofre), Ventura (Chatel), Rosa (Bispo de Targa), Catarina Talassi (Joana do Taco), Farruge (Mordomo Mor), Júlia (Pajem), Maria da Luz (D. Inês), Tasso (1.º Ator da companhia de Gil Vicente), Reis (2.º Ator), Viana (3.º Ator), Sargedas (4.º Ator), Trindade (1.ª Atriz), Guilhermina (2.ª Atriz). Acrescentando os nomes de Meireles, Ferreira, Maria do Carmo, Joaquina Rosa da Costa, Josefina, Florinda, Lucile e Joana Carlota, ficaríamos com a companhia completa da época 1838/1839.

Depois da estreia, a apreciação não podia ser mais favorável, do lado da *Atalaia nacional dos teatros* (16/8/1838):

(...) linguagem puríssima (...) ação bem traçada e desenvolvida, cheia de sublimes transições, atraem o espectador. Todos os caracteres são extraídos da História e Crônicas, com um gosto depurado (...). Esta comédia penetra os corações verdadeiramente portugueses de nobre emulação, incitando a imitar as grandes façanhas de nossos antepassados (...); é uma pintura ao natural dos costumes daqueles tempos memoráveis (...). Foi perfeitíssima a representação; todos os atores, segundo o grau de seu mérito, desempenharam seus papéis de tal modo que o público remunerou seus esforços e os aplaudiu com o mais decisivo entusiasmo (...). A propriedade das decorações, a riqueza do vestuário concorreram para um resultado tão lisonjeiro e apreciável.

Seguidamente, *Um auto* representou-se a 16, 19, 21, 23, 26, 28 e 30 de agosto, 4, 6, 10, 20 e 27 de setembro, e a partir daí esporadicamente. Saíram sonetos de Ricardo José Fortuna dedicados a Almeida Garrett, alusivos ao *Auto de Gil Vicente*, que foi imediatamente classificado primeiro drama original português. Como observa Ana Isabel Vasconcelos (2003: 343), «Garrett justifica a elaboração do drama *Um auto de Gil Vicente* com a vontade expressa em ajudar a formar um repertório», intenção que produziu resultados.

Para um melhor entendimento das características cénicas do espetáculo oitocentista, seguimos Ana Isabel Vasconcelos (2017: 32), quando aborda, precisamente, o contexto cenográfico de *Um auto*:

Independentemente da estética pictórica perfilhada, executava-se então a pintura em perspetiva sobre tecido, criando-se, deste jeito, a ilusão da distância e da multiplicidade de planos. Também já se utilizavam as varas para prender os cenários, o que agilizou a movimentação dos três *décors*: um pátio, um salão e o interior do galeão. Para além da execução destas “vistas novas”, a rubrica cénica do original de Garrett menciona “uma

antiga escadaria descoberta e praticável, fontes e tanques”, o que exige outras soluções cenográficas que vão muito para além da representação pictórica do espaço. O mesmo acontece quando há referências à luminosidade: “Começa o crepúsculo da madrugada. Pelo meio da terceira cena terá amanhecido”. Os recursos necessários à satisfação desta indicação cénica bem como a maquinaria destinada a recriar sons ou efeitos especiais fariam eventualmente parte das condições materiais de que o Teatro da Rua dos Condes disporia, já que Garrett escreveu este texto para ser representado especificamente neste palco, tendo acompanhado de perto a sua preparação.

Apesar de ter sido uma peça aclamada pelo público e pela imprensa, continuou a prevalecer o princípio da variedade da oferta, que parecia tão caro a Doux. E assim, à falta de mais originais portugueses, foram estreando mais traduções do francês, como *Um duelo no tempo do cardeal Richelieu*, drama de Lockroy e Edmond Badon, *O amigo Grandet ou O coração de uma mulher*, comédia de Ancelot e Decomberousse, *Estela ou O pai e a filha*, drama de Eugène Scribe, ou *Chapéus sediciosos*, comédia de Brazier, Carmouche e Mélesville.

Mas é a partir do momento da aparição de *Um auto de Gil Vicente* que os dramas originais portugueses se vão multiplicar. No final do mesmo ano, o Salitre apresentava *O fronteiro de África*, de Herculano, e o Condes fazia estrear o drama *O marquês de Pombal ou O terramoto de 1755*, de Luís José Baiardo. Segundo a descrição do jornal *O diretor* (11/12/1838), este último correspondeu a um estrondoso êxito, quer pelo interesse do enredo, quer pelo desempenho dos atores, quer pelos elementos de efeito visual, isto é, o desmoronamento dos prédios e o incêndio. De tal modo que «No fim de quase todos os quadros foram os atores chamados, e novos e prolongados brados de aprovação lhes testemunhavam quanto a assembleia deles se achava satisfeita, e igual distinção foi liberalizada ao autor no fim do drama». Em número posterior, concretiza-se a observação: «a vista do terramoto é magnífica, e tal que parece impossível que em um teatro como o dos Condes produza tão grande efeito, formando completa ilusão» (*O diretor*, 13/12/1838). O drama foi representado ainda durante o ano de 1839, até que, no ano seguinte, o Conservatório Real de Lisboa premiou uma outra peça sobre o marquês, que subiu à cena também no Teatro da Rua dos Condes: o drama intitulado *O marquês de Pombal ou Vinte e um anos de sua administração*, por César Perini.

No entanto, a rivalidade entre Salitre e Condes não acabou ali. O padre João Cândido de Carvalho, redator d’*O azorrague*, proclama que o Teatro do Salitre é o «único que temos Nacional sem mistura» (12/9/1838). Mas lamenta, apesar disso e da decência que considera caracterizá-lo, a falta de público.



No meio de tantos arremessos, talvez a apreciação mais sensata seja a d'*O diretor* (12/9/1838):

Nasceu em Lisboa nestes tempos últimos um debate acerca dos teatros portugueses; sobre esse debate nada dissemos e nada diremos ainda agora senão que já vimos nascer dele vantagens para o público e para as artes; criou-se uma rivalidade, e esta produziu melhoramentos tanto nos Condes como no Salitre; nos Condes apareceram pela primeira vez peças portuguesas; no Salitre apareceram peças portuguesas e em boa linguagem, excelentemente postas em cena, e executadas com toda a propriedade; a companhia inteirou-se com duas partes essenciais que lhe faltavam: um galã, que principia dando grandes esperanças, e uma dama, a sr.<sup>a</sup> Grata Nicolini, que já vimos no *Filipe Mauvert* (...). Os Condes fizeram igualmente uma aquisição vantajosa na pessoa da sr.<sup>a</sup> Emília, que na representação do *Auto de Gil Vicente* foi por todos julgada ótima, e começou por onde outras atrizes de nome nem chegam a acabar. (...) Num e noutro teatro há boa vontade e atores de muito mérito (...).

Como corolário, defende a repartição do subsídio pelos dois teatros. O certo é que, por decreto de 12 de outubro de 1838, é concedido um subsídio de 6 contos de réis ao Teatro da Rua dos Condes. Mas da letra à ação decorre um longo período. E havia quem se opusesse à concessão. O padre João Cândido de Carvalho, agora no jornal *O democrata* (15/6/1839), sucessor d'*O azorrague*, argumenta com a penúria sofrida por alguns militares, empregados públicos e reformados, para concluir que não se justificava, nestas condições, atribuir dinheiro aos teatros: «eliminam-se (...) os seis contos que se dão ao teatro francês, batizado em Teatro Nacional; a concorrência do público àquele teatro é mais que suficiente para encher a bolsa ao sr. Emílio; e nesse caso apliquem-se aqueles seis contos e mais os vinte e quatro do italiano para pagamento do montepio das desgraçadas viúvas, dos militares e empregados (...)».

À carreira de *Um auto de Gil Vicente* fica igualmente associado o surgimento de uma grande atriz, a maior estrela dos palcos nacionais no século XIX, Emília das Neves (1820-1883)<sup>151</sup>. Foi, com efeito, sob os ensinamentos de Doux, e sob os auspícios de Garrett, que a jovem debutou, na Rua dos Condes, e ali se tornou adorada. Um dos seus biógrafos, e confesso admirador, explica:

Emília das Neves foi recebida como discípula de Emílio Doux. (...) Garrett, sabendo da existência de Emília, desejou conhecê-la e assistir a uma das suas lições; o que se

---

<sup>151</sup> Para um conhecimento da vida e da carreira artística de Emília das Neves, vd. o estudo de Ana Isabel Vasconcelos publicado na coleção *Biografias do Teatro Português* em 2017.

verificou no papel de ingénua na comédia intitulada *O depositário*, mais tarde representada com grandes aplausos. Foi completa a surpresa que teve o autor do *Auto de Gil Vicente*, ouvindo declamar com tanta naturalidade; e ainda a lição não estava concluída, já Garrett dizia a Doux: “Tenho visto, dê-lhe o papel, pois quem declama assim não pode deixar de vir a ser uma grande atriz”. (...) Emílio Doux, como empresário amigo dos seus interesses, tratou logo de escriturar a sua auspiciosa discípula, mas apenas lhe oferecia de ordenado 8\$000 réis mensais, com obrigação de se vestir à sua custa (*Emilia*, 1875: 10).

O vencimento com que começou era manifestamente baixo, mas não faltariam oportunidades a Emília para exigir somas maiores. *O depositário*, com efeito, só viria a ser representado no início de 1842, mas antes disso já Emília das Neves alcançava a glória. O desempenho em *Um auto de Gil Vicente* dirigiu as atenções para Emília. A *Atalaia* de 16/8/1838 confessa «admiração pelos progressos feitos pela sr.<sup>a</sup> Emília, discípula do sr. Doux (...). Suas excelentes qualidades físicas, o som encantador de sua voz, suas acertadas inflexões, a inteligência e conceção que mostra, nos asseguram que é extraordinário o seu progresso, e muito superior ao que podia esperar-se em resultado de quase cinco meses de lição. Esta jovem, se nela não esfriar a mesma aplicação e gosto, será um dos ornamentos da cena portuguesa, do que nos dá seguro garante a perfeição com que desempenhou um papel de tamanha importância (da infante D. Beatriz), e isto na primeira vez que apareceu em cena». Nasceu em 1820, pelo que contava 18 anos quando fez a sua estreia no teatro.

O biógrafo transcreve a recordação da estreia registada pelo jornalista Sebastião Ribeiro de Sá num álbum da atriz: «Nunca presenciei silêncio mais profundo em uma reunião de muito ilustrada gente, do que aquele que se seguiu ao aparecer em cena a bela e simpática Beatriz. Estava ali diante de todos no velho e fiel Teatro da Rua dos Condes uma criança que pela primeira vez viu o espetáculo de um teatro, e que revelava os mais primorosos dotes para a cena» (*Emilia*, 1875: 14). O redator da *Revista universal lisbonense* dava assim conta de um efeito imediato produzido pela debutante, promotor de um futuro brilhante.

Logo depois, ao interpretar Maria no drama histórico de Mélesville e Bayard *A câmara ardente ou A marquesa de Brinvilliers*, em novembro de 1838, Emília colheu novo elogio: «na última cena, quando morre nos braços de sua mãe, fez coisas que pareceu atriz de muitos anos de cena» (*O diretor*, 13/11/1838). Passou a figurar ao lado de Talassi e Epifânio nos destaques do desempenho nas críticas de imprensa.

## 8. O drama histórico

O drama histórico<sup>152</sup>, ao gosto romântico, escolhido por uma parte significativa dos dramaturgos portugueses emergentes, seguindo a lição dos principais mestres, Garrett e Herculano, seria pretexto para novas polémicas literárias, expressas na imprensa periódica. Uma delas resultou da estreia do drama histórico *Lopo de Figueiredo ou A corte de el-rei D. João II em 1483*, de Inácio Pizarro de Morais Sarmiento, a 12 de janeiro de 1839. O problema central localizava-se nas interpretações divergentes do caráter do rei D. João II. Ao publicar o drama, no mesmo ano, Morais Sarmiento faz questão de enumerar todas as fontes que consultou para construir a parte histórica da peça.

De resto, Morais Sarmiento apressou-se a escrever nova peça, o drama *Diogo Tinoco ou A corte de el-rei D. João II em 1484*, que estreou no Condes a 11 de maio de 1839, apresentando uma perspetiva distinta do mesmo monarca (cf. Vasconcelos, 2003: 333 ss.). Contudo, o resultado foi desastroso, pois o próprio público mostrou descontentamento: «A peça caiu completamente, e sofreu pateada, coisa há muito tempo não vista neste teatro. Em verdade, um bispo com amores, e torpes amores, um criado infiel a seu amo e protetor de pais a filhos, uma rapariga que se deixa seduzir por um padre, sabendo muito bem o que é malícia, uma amante que denuncia e envenena o amante, um irmão que flagela e apunhala a irmã; uma corte de traidores, um rei que recebe denúncias, inquire testemunhas, condena e executa a pena de morte na cena, não são caracteres muito simpáticos» (*O elenco*, 15/5/1839).

Os autores emergentes podiam, de facto, enfrentar um ambiente pouco propício ao lançamento de peças novas. Se uns lamentavam a escassez de produção nacional, outros se apressavam a apontar defeitos. Porém, dispunham os literatos de uma motivação extra para se entregarem à aventura: os prémios e as distinções para as melhores peças.

---

<sup>152</sup> O estudo sistemático do drama histórico nos palcos oitocentistas foi realizado por Ana Isabel Vasconcelos como tese de doutoramento, publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2003, sob o título *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*.

Para que o subsídio concedido ao teatro nacional se efetuassem, era requerida a celebração de um contrato em que a direção do teatro se comprometesse em certas condições. O resultado dessa negociação é relatado pelo inspetor geral dos teatros, Almeida Garrett, ao ministro do Reino, em 20 de fevereiro de 1839:

Em desempenho do real decreto de 12 de outubro de 1838, pelo qual Sua Majestade houve por bem regular a execução da Lei do Orçamento de 7 de abril do mesmo ano, na parte em que ele concede a quantia de 6.000\$000 rs. para o teatro português de Lisboa, e a de 4.000\$000 rs. para o de S. João do Porto, cingindo-me o mais possível às instruções de V. Ex.<sup>a</sup> que o acompanharam, celebrei a escritura com o empresário deste teatro (José Domingos Lombardi e C.<sup>a</sup>) em 21 de janeiro último, e com o daquele em 12 do corrente, tendo a fortuna de poder assegurar a V. Ex.<sup>a</sup> que em parte alcancei condições mais vantajosas do que as mesmas instruções exigiam, e muito além das minhas esperanças. O empresário e diretor do Teatro Nacional Normal de Lisboa propôs que do subsídio reservaria mensalmente a quantia de 40\$000 rs. para prémios das seis obras originais portuguesas, exigidas pelo art. 2.º das instruções sobreditas, sendo o maior prémio destinado para as peças de três ou mais atos, o de 96\$000 rs. e o mínimo de 50\$000 rs. – o máximo das destinadas às outras três de um ou dois atos de 64\$000 rs. o mínimo de 36\$000 rs., mas obrigando-se tão somente ao pagamento dos prémios pela quantia reservada, e a representar, três vezes pelo menos, as ditas 6 peças se lhe forem enviadas pelo Conservatório de Arte Dramática, à decisão de qual deixou qualificá-las e adjudicar-lhes os prémios (...). Assentei que podem aceder a tal proposta (...). Portanto assim se declarou na 5.<sup>a</sup>, 6.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> das condições propostas pelo referido Émile Doux (...). Chamarei agora a atenção de V. Ex.<sup>a</sup> sobre uma coisa de que depende inteiramente o colher ou deixar de colher fruto da concessão dos subsídios, e vem a ser o pontual pagamento deles. (...) Acrescentarei por último que o empresário do Teatro Nacional Normal, depois de assinar o contrato, não só escritura mais quatro artistas, além daqueles de qual deverá ser composta a sua companhia, mas apresentou uma orquestra de catorze instrumentos de vento e cordas, quando apenas estava obrigado a ter dez (Garrett, 1995: 68-69).

O respetivo regulamento é publicado no *Diário do Governo* de 27 de fevereiro de 1839. Em conformidade com o que Garrett relatou, o regulamento prevê que as peças admitidas às provas públicas pelo júri do Conservatório sejam representadas pelo menos três vezes no Teatro da Rua dos Condes. A atribuição de prémio levará em conta a apreciação do público<sup>153</sup>. Entre as peças premiadas encontram-se *Os dois renegados* (9/7/1839), de José da Silva Mendes Leal, *O Camões do Rossio* (1/1/1840), de Inácio Maria Feijó, *Os dois campeões* (2/1/1841), de Pedro Sousa de Macedo, *O cativo de Fez* (23/1/1841), de António da Silva Abranches; e, no Porto, *D. Sisnando, conde de Coimbra*, de Serpa Pimentel, e *O conde Andeiro*, de César Perini (Rebello, 2010: 69). Todas elas assentam num tema da história de Portugal.

---

<sup>153</sup> Para uma sistematização do tema dos concursos dramáticos, vd. Vasconcelos, 2003: 220 ss.

No final de 1839 começou a funcionar o Conservatório, dividido em três secções: Declamação, Música e Dança. Da primeira ficou diretor o ator francês Paul, que viera na companhia de Émile Doux, assistido pelo ator Manuel Batista Lisboa; da segunda o compositor João Domingos Bontempo; e da terceira o bailarino e coreógrafo brasileiro Francisco York (Rebelo, 2010: 47).

Naturalmente, também de França se representavam dramas históricos, mas com o inconveniente de remeterem para uma realidade que brandamente ressoava no espírito de portugueses. Daí que se começasse a clamar que a história de Portugal era recheada de episódios de onde se poderiam extrair bons textos para teatro. Isso fizeram, pois, os autores que se acharam com maior capacidade e conhecimento, viajando até aos tempos mais remotos da fundação da nacionalidade, ou até aos mais próximos da governação pombalina, passando pela restauração da independência. O Teatro da Rua dos Condes foi palco de várias dessas produções.

Chegou em 15 de junho de 1839 o drama histórico *O emparedado ou A constância na vingança*, original de António Maria de Sousa Lobo, que ocupou apenas quatro récitas, e teve um acolhimento mediano pela crítica, apesar de premiado pelo Conservatório. A ação situa-se na Lisboa do séc. XIV, retratando a ação popular contra a rainha D. Leonor e a ameaça castelhana, em defesa do Mestre de Avis.

Um dos principais exemplares do drama histórico português, *Os dois renegados*, de José da Silva Mendes Leal (1818-1886), estreou no Condes a 9 de julho de 1839. A distribuição das personagens era a seguinte: Mata (Pero Gonçalves; Simeão), Meireles (Pero Gonçalves), Ventura (Lopo da Silva), Vitorino (Lopo da Silva; Simeão), Teodorico (Simão Afonso), Sargedas (Pajem mourisco), Teodorico Júnior (Fr. Jorge Vogado), Rosa (1.º Inquisidor), Tasso (2.º Inquisidor), Ferreira (Fr. Gil), Lisboa (Fr. João), Epifânio (Samuel), Lucile (Benjamin, 10 anos), Talassi (Isabel), Maria da Luz (Leonor), Júlia (Leonor), Emília das Neves (Ester). Foi premiado pelo júri dramático do Conservatório, e tornou-se uma das peças mais apreciadas da época: esteve em cartaz até ao final de julho e durante todo o mês de agosto, frequência pouco usual naquela altura.



Fig. 11 – Gravura alusiva ao Ato V de *Os dois renegados*, de Mendes Leal (*O ramallete*, 8/8/1839)

Segundo o periódico *O elenco* (15/7/1839), esperou-se o aparecimento do drama como um grande acontecimento: «a expectativa era grande; às seis horas da tarde estavam todos os lugares de plateia tomados, e os camarotes haviam sido alugados com muita antecedência; muitos centenares de indivíduos viram iludida a sua curiosidade pela pequenez do teatro, e não puderam satisfazer o seu desejo de concorrer para o triunfo e glória do jovem autor». José da Silva Mendes Leal tinha apenas 20 anos, e fazia aqui a sua estreia com uma obra de peso.

Era um drama ao estilo romântico, onde não faltava a xácara a sublinhar a emoção das contrariedades vividas pelas personagens. Essa xácara, musicada por Matias Jacob Osternold e cantada por Carlota Talassi, ficou célebre e foi impressa autonomamente (Gonçalves, 2012: 121). No prólogo, Mendes Leal (1839: IX) defende a função emotiva do teatro: «Na cena as paixões são grandes, fortes e sublimes: devem comover todos os corações, abalar todas as almas, chegar a todas as inteligências». Declara que não foi sua intenção produzir um drama histórico, simplesmente situou a ação num determinado momento da história portuguesa, a perseguição aos cristãos-novos. O motivo principal do drama é, pois, a intensidade de amores dilacerados. Não esquece o autor um agradecimento ao contributo de Émile Doux e dos atores para o realce da peça. No geral, a crítica abençoou o exórdio. Mas não foram unânimes as opiniões: se uns

louvaram a correção da linguagem, outros apontaram pobreza de vocabulário; se uns apreciaram o enredo, outros apontaram-lhe graves incoerências.

Das peças premiadas, destaca-se no género cómico *O Camões do Rossio*, escrita por Inácio Maria Feijó e estreada no Condes a 1 de janeiro de 1840. Apesar de a época ser toda do drama, esta comédia agradou muito, e por longos anos. Ocupou todo o mês de janeiro e tornou a aparecer muitas vezes em palco. No entanto, o facto de ser apresentada junto com farsas antigas (*O bom amigo ou O zeloso de si mesmo*, *As astúcias de Zanguizarra*) motivou críticas por parte dos redatores do *Jornal do Conservatório*, por lhes parecer que o teatro nacional se estava a tornar vulgar. Em consequência, esta fase cómica durou pouco, e logo o diretor lançou mão de um grande drama histórico em 3 atos, *Hariadan Barba-Roxa*, e depois, a 28 do mesmo mês de janeiro, estreou o drama histórico de Victor Hugo *Ruy Blas*, numa versão de Eduardo de Faria. Entravam neste último Epifânio (Ruy Blas), Mata (D. Salústio), Vitorino (D. César de Bazan), Lisboa (D. Guritano), Sargedas, Tasso, Rosa, Teodorico Júnior, Meireles, Farruge (Gudiel), Macedo, Ferreira (Lacaio), Viana (Porteiro), Teodorico (Aguazil), Carlota Talassi (D. Maria de Neuburgo), Júlia (Duquesa de Albuquerque), Emília das Neves (Cacilda), Joaquina (Aia), Josefina (Pajem). O público, porém, não lhe dispensou muita atenção. Émile Doux lançou então um melodrama de R. C. Guilbert de Pixérécourt, *O peregrino branco ou Os meninos da aldeia*, e teve melhor acolhimento do público, embora a crítica protestasse pelas inverosimilhanças do enredo.

Mendes Leal regressou ao palco do Condes a 7 de março de 1840, com o drama em 5 atos *O homem da máscara negra*. Embalados pelo sucesso da primeira peça do autor, os espectadores criaram boas expectativas para esta segunda produção, e acorreram em grande número na estreia e nas noites seguintes. Subiu ao tablado catorze vezes naquele mês de março, e assim se confirmou a reputação deste dramaturgo, ao contrário de outros, que apenas deram uma ou duas peças aplaudidas.

Um mês depois, Émile Doux despede-se do cargo de empresário do Teatro da Rua dos Condes, com um espetáculo a 9 de abril de 1840 em benefício da caixa de socorro aos artistas desvalidos. O espetáculo compôs-se do drama *Amor de mãe*, tradução de João Batista Ferreira, e da comédia *O Camões do Rossio*.

## 9. A empresa do conde de Farrobo

A 20 de abril de 1840 tem início a empresa de Joaquim Pedro Quintela (1801-1869), o primeiro conde de Farrobo, que acabava de sair da gestão do São Carlos. Proprietário e capitalista, defensor da causa liberal, amante das artes, era casado com Mariana Lodi, filha de Francisco António Lodi, antigo empresário do Condes e do São Carlos. Manifestou desde logo o fator que iria caracterizar esta empresa: o luxo. O empresário mandou fazer obras na sala, colocar pano e proscénio novos; e escolheu para abertura uma peça de grande aparato, exigente em cenário e em vestuário, o drama *Amazampo ou A descoberta de quina*, de Lemoine-Montigny, traduzido pelo próprio conde de Farrobo (*O independente*, 19/4/1840).

Porém, nem tudo era perfeito:

com efeito levanta-se e abaixa-se na boca do teatro um pano novo; há um reforço de cenas novas muito bem pintadas, que vieram aumentar a boa coleção das que já possuía este teatro; o proscénio é também novo e bem arranjado, os corpos de comparsas numerosos, e finalmente a orquestra tem novos artistas escolhidos (...). Aqui está a única novidade que encontrámos; além disto vimos os mesmos inconvenientes próprios do local, os mesmos corredores imundos e pouco cheirosos; verdade que não será possível alargá-los ou elevá-los, mas é possível conservá-los asseados, e afastar para longe certas coisas, muito necessárias decerto, mas muito desagradáveis à vista e ao olfato (*O independente*, 3/5/1840).

Juntamente com *Amazampo* vinha a comédia *O génio da noite*, que também o conde tinha traduzido. Mais do que economizar nos pagamentos a tradutores, o conde via ali, provavelmente, um modo de dar a conhecer os seus trabalhos literários. Segundo o colunista do periódico ultimamente citado, esta comédia era muito bem representada por Emília das Neves, Epifânio e Teodorico. Ambas as peças fizeram o repertório do resto do mês de abril de 1840.

Durante os três anos da empresa do conde, Émile Doux continuou a ser o ensaiador e diretor de cena da companhia. Quanto ao elenco, não variou muito. Compunha-se dos atores Teodorico Batista da Cruz, Francisco Frutuoso Dias, Crispiniano Sargedas, João dos Santos Mata, Manuel Batista Lisboa, Epifânio Aniceto Gonçalves, Vitorino Ciríaco da Silva, José Maria Van-Nez, Joaquim José Tasso, António José Ferreira, José António Farruge, Teodorico Júnior, João Anastácio Rosa; e das atrizes Emília das Neves,



Josefina dos Santos, Carlota Talassi, Bárbara Maria Cândida Leal, Joana Carlota Fraião de Andrade e Silva, Maria da Glória, Joaquina Rosa da Costa, Júlia Eufémia Marques.

No início de maio estreou um drama de Desnoyers, Boulé e Chabot intitulado *Rita espanhola ou A duquesa de S. Félix*. Foi menos feliz do que o anterior, embora evidenciasse novamente uma abundância de meios: «O cenário não deixa nada a desejar; riqueza de vistas, verdade de traje, foi tudo prodigalizado com bom gosto e um luxo que fazem de per si o elogio da empresa» (*O independente*, 10/5/1840). No que diz respeito à escolha dos textos, há uma clara continuidade na seleção do repertório francês, que agora era traduzido parcialmente pelo próprio empresário.

No entanto, eram selecionados textos de menor relevo artístico e literário, como as farsas *Lista dos notáveis*, de Decomberousse e Dupeuty, *A revista da bicha*, tradução de Inácio Maria Feijó, ou o melodrama *O vale de torrente ou O órfão e o assassino*, de Dupetit-Méré, traduzido por José Maria da Costa e Silva. Alguns dramas de maior fôlego foram recuperados de anos anteriores, como *O sineiro de S. Paulo*, *Luísa de Lignerolles* ou *A torre de Nesle*, mas o que o espectador desejava era ver novidades. Assim, desde cedo caíram críticas sobre a gestão de Farrobo, tanto mais que eram empregues consideráveis somas de dinheiro:

Continua este teatro marchando a passos rápidos no caminho da sua decadência (...); e ainda em cima paga a nação, que mal os pode pagar, seis contos de réis para ver sacrificar ao mau gosto um estabelecimento que saiu do seu estado de abjeção e prosperou sem auxílio pecuniário, apenas dirigido por um homem cuja perseverança triunfou de muitos obstáculos, fortemente coadjuvado e dirigido em muitas coisas pelo Conservatório da Arte Dramática, a quem particularmente se deve a correção na linguagem e o apuro que se notou em algumas traduções. Tudo isto desapareceu, os dramas que se têm representado são esgravatados nas fezes dos repertórios dos piores teatros de Paris, as traduções ou são péssimas ou pouco limadas, as imitações são feitas sem graça e recheadas da chalaça tosca e sensaborona de alguns dos entremezes da infância do nosso teatro; até os atores, falhos de papéis em que possam desenvolver-se, parecem outros; e no meio de tudo isto tem dormido o Conservatório, que tem obrigação de zelar esses seis contos de réis (*O independente*, 21/6/1840).

O panorama modifica-se em pouco tempo: antes, o Condes, enquanto teatro nacional, dava sinais de grandes progressos, depois, em menos de três meses, o gosto regrediu e até os atores perderam qualidades. No entanto, os salários pagos pelo conde eram elevados. Segundo Ana Isabel Vasconcelos (2017: 37), o salário de Emília das Neves subiu de 8 mil para 40 mil réis mensais. Por outro lado, este fator levou a que as vozes

se levantassem contra o ensaiador, acusando-o de descuidar o trabalho ao contar com um salário certo.

A concorrência não era grande. Em novembro de 1840, registam-se sobretudo espetáculos de animação em Lisboa. No Teatro do Salitre, encontrava-se Mr. Leroux, ventríloquo e físico do rei francês. Entre outras funções, para o dia 7 de dezembro, prometia fazer desaparecer e reaparecer uma das senhoras da assistência, e executar a ascensão de um balão. No Circo Olímpico, continuava Mr. Avrillon exibindo habilidades de uma égua cordovesa, um cavalo mosca, e o cavalo Mahomet.

No verão, a 18 de julho de 1840, estreou finalmente no Condes uma comédia portuguesa, de Inácio Maria Feijó, *Carlos ou A família do avaro*, que teve algum êxito. Depois, a 24 de novembro, subiu ao palco *O marquês de Pombal ou Vinte e um anos de sua administração*, de César Perini de Lucca, drama premiado pelo Conservatório Real de Lisboa que Paulo Midosi verteu para português. E ainda, a 5 de dezembro, estreou *Ausenda*, drama de Mendes Leal. Qualquer um dos dramas teve escasso número de récitas. As restantes estreias pautavam-se pela mencionada linha de baixa comédia ou baixo drama.

*Ausenda*, em particular, dececionou os espectadores, que esperavam um drama ao nível de *Os dois renegados*. Ao contrário, revelou-se abaixo deste. A *sentinela do palco* (16/12/1840) referiu que o autor «tinha andado bastante descuidado», encontrando diversas incongruências no drama, lirismos desnecessários e uma mistura de arcaísmos com galicismos. Finalmente, a encenação era responsabilizada: «Não foi sem razão que increpámos o sr. Emílio Doux pelo desleixo que tem com o Teatro da Rua dos Condes, e infelizmente acaba de o mostrar neste drama. O cenário é velho e ridículo – só *temperado* de outra guisa, e o vestuário não é somenos. O que é um lorigão, uma cota, uma freva, uma adaga, um saio, um varlete, um jogral e tantos outros nomes que figuram no drama *Ausenda*? É ou um pedaço de folha coberta de fuligem ou duas folhas de papel prateado! Também o sr. Doux devia saber que, no tempo de D. Afonso Henriques, não estavam em voga os *andrajos* que têm figurado no *Cardeal de Richelieu*, *Henrique III*, etc.».

Por sua vez, Emília das Neves começava a revelar alguns caprichos, que por vezes não lhe eram perdoados. Quando entrou na produção antiga, de António Xavier, *A sensibilidade no crime*, recuperada em dezembro de 1840, preferiu aparecer bela em

cena, não adequada ao caráter que representava – de acordo com *A sentinela do palco* (23/12/1840): «A sr.<sup>a</sup> Emília, se tivesse posto de parte o seu ar de *mulher garrida*, coisa imprópria no papel que representava, melhor teria andado. O seu vestuário não deixa de ser exato, contudo, se, desprezando os preceitos da caprichosa e volúvel Deusa da Moda, e sacrificando a beleza do seu pé, tivesse usado de uma bota sem ser de *polimento*, seria uma *verdadeira saloia*».

Deste modo, chegados ao fim de 1840, as críticas não paravam:

Era com prazer que nós olhávamos para o adiantamento dramático de nossos artistas, e satisfeitos confessávamos gratidão ao sr. Emílio Doux, a quem devíamos sem dúvida os progressos da nossa cena; todavia, em o momento talvez que mais esperanças havíamos concebido, eis se nos amostram murchadas, eis começa a entibiar-se a luz que já fulgurava sobre o palco português! O Teatro da Rua dos Condes teve uma quadra de prosperidades e fortuna; empregava o sr. Emílio Doux o seu esmero e cuidado em nos formar atores, e o muito que já havia conseguido lhe ganhava os gabos e reconhecimento do público; copiavam-se já as paixões com propriedade e natureza, os gestos e ações eram adequados, a declamação tinha perdido o canto que outrora a acompanhava, alfim, diga-se de uma vez, a cena portuguesa principiava a regenerar-se. A afluência dos amadores aos bancos da Rua dos Condes, os aplausos dos homens instruídos, os encômios dos melhores jornalistas da capital – tudo assegurava ao sr. Doux a gratidão que se lhe votava, pronunciada por tão claras provas de aprovação e acolhimento (...) a obra da formação de bons artistas progredia feliz e rápida, o nosso teatro surgia belo e prometedor dentre as nuvens opacas de um longo esquecimento, e era ao sr. Doux que se dirigiam todas as felicitações, todos os sentimentos de duradoura gratidão! Incompleto ficou o seu trabalho, e pena foi deixá-lo tão em meio (...) apresentou-nos em a Rua dos Condes desempenhos tão acabados que os teatros de Paris se honrariam com eles – e para quê? Para hoje lamentarmos a decadência que já descobrimos (...) que se retrograda em vez de avançar (...). É pois debaixo deste princípio que agora dizemos encontrar a causa do estado decadente que se começa a ostentar em a Rua dos Condes somente em a pensão anual do sr. Emílio Doux. A empresa daquele teatro, confiada outrora a suas mãos, obrigava sua atenção a voltar-se inteira para nossos artistas; se os bancos da plateia fossem vazios, era seu interesse a vítima certa; se os atores não copiassem bem as personagens, era ainda o sr. Doux quem sofria os efeitos desta falta; então todo o apuro se desenvolvia, então tudo eram esforços, e a felicidade coroava suas fadigas. Logo, porém, que uma verba segura e independente foi votada em o orçamento privado do sr. Doux; logo que o mérito dos artistas, o desempenho das peças, não foi a base de suas finanças, mas que, tanto fosse cheia ou despovoada a plateia, sempre havia contar-se em suas mãos a pensão que percebe, oh! então o abandono, a incúria e indiferentismo se apoderaram do sr. Doux (*A sentinela do palco*, 9/12/1840).

O mesmo periódico (23/12/1840) acusa Émile Doux de dar preferência aos textos da sua nação, e até de retirar de cena os portugueses para os substituir por franceses.

Em resposta, sobe à cena, a 2 de janeiro de 1841, o drama histórico original português em 5 atos *Os dois campeões ou A corte d'el-rei D. João I*, de Pedro Sousa de Macedo, um dos premiados pelo Conservatório Real de Lisboa, que foi bem acolhido pela crítica e pelos espectadores. Não teve muito tempo para saborear o sucesso, pois logo a 23 de janeiro estreou novo drama original, *O cativo de Fez*, de António Joaquim da Silva Abranches, com música de António Luís Miró. Em ambas as produções, as atuações de Emília das Neves foram destacadas.

No prefácio que escreveu para o drama, em maio de 1841, António Joaquim da Silva Abranches conta-nos como se processou a transposição do texto para o palco da Rua dos Condes, sublinhando que, inicialmente, a sua intenção era permanecer anónimo. Porém, o drama foi premiado pelo Conservatório, e, segundo o regulamento, ele teria de ser representado no teatro nacional. Só então o autor se identificou:

sabendo que a sua representação era irrevogável depois da ordem de 31 de dezembro dirigida ao empresário do teatro português; sendo enfim chamado por editos vim a juízo, e vinte dias antes da primeira récita dei o meu nome ao rol dos culpados, e entrei na enxovia do Teatro da Rua dos Condes! Quando pela primeira vez me vi num subterrâneo frigidíssimo e tenebroso cercado de vultos que, desterrados do mundo, liam à escassa luz de uma lanterna, horrorizei-me, e nessa hora dava a minha vida para fugir, com o meu drama, para bem longe do teatro português da corte de Lisboa! Mas fui tomando alento, e cheguei a crer, e pouco depois cheguei a experimentar que tratava com uma companhia bem educada, ornada de muitas capacidades e talentos, acolhendome com as mais delicadas maneiras, e mostrando desejo sincero de que triunfasse na cena a minha composição. Sucederam-se os ensaios gerais, e houve as duas circunstâncias memoráveis de o antepenúltimo e o último ensaio ser dirigido pelo sr. Garrett, que, além de eminente poeta, historiador, publicista, orador político e autor dramático, também mostrou que é um ótimo ensaiador (Abranches, 1841).

Depois, entre fevereiro e março, o Teatro da Rua dos Condes recebeu os exercícios ginásticos dos dois irmãos Turin Alcides, vindos de Paris, do Théâtre de la Porte Saint-Martin, que complementavam nas récitas alguns dos melhores dramas. Encontramos no *Correio de Lisboa* (10/2/1841) uma síntese do espetáculo: «estes dois insignes artistas, além de uma força extraordinária e proporções de corpo por extremo regulares, apresentam muita novidade no seu trabalho, e fazem muita diferença dos outros que por aqui passaram há anos. As posições académicas, a luta, a barra de ferro, vergada a poder de pancadas sobre o braço, a passagem da ponte, que se reduz a sustentarem uma grande pranchada com trinta homens em cima armados de espingardas e mochilas, e alguns

exercícios mais, não foram feitos pelos outros e deixaram maravilhados os espectadores».

Depois, distinguiu-se Emília das Neves no drama de José Freire de Serpa Pimentel *A atriz ou Um duelo no séc. XIX*, que estreou no Condes a 15 de abril de 1841. O texto tinha sido admitido às provas públicas pelo Conservatório Real de Lisboa, e escrito para subir à cena na noite de benefício de Emília das Neves. Uma multidão ocorreu ao teatro naquela noite, principalmente a sociedade elegante, transformando o espetáculo numa ocasião de consagração da atriz, que correspondeu no seu trabalho.

Finalizando a primeira temporada da empresa do conde de Farrobo, estreiam mais algumas peças de pequena expressão literária. A 8 de maio de 1841, sobe ao palco uma comédia imitada do repertório francês, *Júlia e Joaquina*, que mereceu o seguinte comentário d'*A sentinela do palco* (9/5/1841): «É esta comédia de um enredo fácil e cheio de clareza; mas desigual, de pouco interesse, e por vezes falto de movimento; abunda contudo em alusões chistosas, fina crítica, e um nunca acabar de *saborosos* ditos, que muitas vezes chegam a passar furtivamente o limiar da alcova...». Quanto ao desempenho, os atores Sargedas e Epifânio e a atriz Talassi obtiveram a melhor pontuação. Em contrapartida, a atriz Joana Carlota foi alvo de reparos: «Quiséramos que a sr.<sup>a</sup> Joana Carlota estudasse sempre o seu papel, para não termos de a ver tropeçar a cada passo, e assim também que empregasse as pausas necessárias quando declama, aplicando às palavras mais sentido, e não como o discípulo que se esforça por brilhar repetindo com velocidade a lição que o professor lhe mandara decorar» (*ibidem*). Porém, esta advertência, como se lê adiante no artigo, leva associada uma crítica ao que o cronista considera ser um desmazelo de Émile Doux, por já nem se preocupar com o primor dos seus artistas.

Há ainda a destacar a estreia do drama em 5 atos *O valido*, de Joaquim da Costa Cascais, a 18 de maio de 1841, em benefício de Teodorico Batista da Cruz. Recebeu apreciações positivas, no que diz respeito ao aspeto moral, uma vez que exalta a virtude e pune o crime, no contexto de um combate de paixões (*A sentinela do palco*, 10/6/1841). Da produção portuguesa, sobressai também a farsa em 1 ato e em música *Um noivado em Frielas ou Os dois patações*, de Paulo Midosi, admitida às provas públicas e premiada pelo Conservatório Real de Lisboa, que estreou no palco do Condes a 24 de junho de 1841. A ela se juntaram outras farsas, como *Os logros numa hospedaria*, igualmente de Paulo Midosi.

O verão de 1841 trouxe variedade de espetáculos ao Condes, na passagem pela capital portuguesa de artistas estrangeiros. Em meados de junho, apresentou-se D. Francisco de Borja Tapia, hábil na execução de modinhas espanholas acompanhadas com a guitarra, assim como na arte da ventriloquia.

Em agosto e setembro, em várias récita atuou Mr. Klischnig, primeiro mímico no género do famoso Mazurier, do Théâtre de la Porte Saint-Martin de Paris. Mr. Klischnig atuou na comédia *O feiticeiro ou O macaco e o noivo*, e depois apresentou 19 quadros, sob o título *Les tableaux fondans*. A principal característica que o tornava conhecido em França era a facilidade com que imitava diferentes animais (*Correio de Lisboa*, 25/8/1841). Quanto aos quadros, que seguramente envolviam cenários pintados, temos notícia de alguns: a abertura do túmulo de Napoleão, a essa na igreja dos inválidos, o naufrágio de uma fragata (*Correio de Lisboa*, 11/9/1841).

A impressão produzida pela sua atuação regista-se no *Correio de Lisboa* (28/8/1841): «Maravilharam-nos os exercícios do sr. Klischnig; não é possível excedê-lo em agilidade e destreza, não é possível imitar um macaco com mais asseio e delicadeza. O sr. Klischnig não é um palhaço que faça de macaco para fazer rir com trejeitos forçados; o sr. Klischnig imita perfeitamente o orangotango, e oferece um quadro filho do estudo dos hábitos deste animal. O público aplaudiu com entusiasmo este insigne artista, e deu todas as provas do espanto que causaram as dificuldades que vence o sr. Klischnig, deslocando por tal arte os membros todos, que chega a contrair-se numa bola».

Como a residência se prolongou, houve tempo para preparar um espetáculo em conjunto com a companhia nacional. E, assim, a 21 de setembro, apresentaram a comédia *O macaco de Malicolo*, em que Mr. Klischnig imitava um chimpanzé, e Sargedas um papel cómico. Todas as comédias foram traduzidas para português.

A influência do conde de Farrobo notou-se também no projeto de um teatro nacional de canto, procurando reunir artistas capazes de interpretar ópera em português (*Correio de Lisboa*, 21/5/1841). Com efeito, «no círculo privado do conde de Farrobo já se cultivava a ópera cómica da dupla Scribe e Auber na língua original desde 1836» (Gonçalves, 2003: 97). Tal desígnio começará a dar frutos nas comédias musicadas, como por exemplo *O Belisário*, uma tradução de Rodrigo José de Lima Felner, ornada com peças de música de M. J. Osternold.

Mas é nomeadamente com *O dominó preto* que se vem introduzir o novo género dramático no palco do Condes, uma ópera cómica, original de Eugène Scribe, traduzida por Inácio Maria Feijó. Representada pela primeira vez a 8 de dezembro de 1841, quatro anos após a estreia em Paris, obteve um extraordinário sucesso. Poucas obras, então, excediam a meia dúzia de récitas. *O dominó preto*, só na época de 1841/1842, teve mais de meia centena de representações, contando até com a assistência da família real. A aposta estava ganha, e começaram a surgir anúncios nos jornais a solicitar cantores para a companhia de Émile Doux. Geralmente, as récitas da ópera cómica eram preenchidas com mais uma comédia, como *O Raimundo*, *O génio da noite*, *O gaiato de Lisboa*, *O depositário*, *O médico improvisado*.

No entanto, como nota Ana Isabel Vasconcelos (2007: 143), os atores de declamação compunham a maior parte do elenco das óperas cómicas, refletindo-se na deficiente qualidade musical:

Era, sem dúvida, um género que, com um estilo musical mais simples do que o da ópera dita séria e agora cantada em português, parecia aproximar de forma mais ligeira o espectador da “música erudita”. Embora apresentasse um grau menor de exigência no que diz respeito à execução vocal, a produção destes espetáculos era, ainda assim, de pouca qualidade devido à manifesta falta de preparação dos intérpretes. Estes mais não eram do que os atores comuns, reforçados pontualmente por cantores dispensados do São Carlos, mas que, como se pode compreender, apresentavam um resultado bastante deficiente. Os críticos não lhes facilitam a vida, estranhando esta insistência na música vocal e instrumental em detrimento da declamação propriamente dita.

Embora de menor impacto do que *O dominó preto*, outras óperas cómicas foram apresentadas em 1842, nomeadamente: *O campo dos desafios*, com música de Herold (estreia a 7 de abril), *A neve ou O novo Eginard*, de Eugène Scribe, Germain Delavigne e Auber, traduzida por Inácio Maria Feijó (estreia a 16 de junho), *Academia de música na corte ou A receção de uma cantora* (estreia a 19 de julho); e depois, já no segundo semestre, *Fra-Diavolo ou A estalagem de Terracina*, de Eugène Scribe e Auber (estreia a 20 de setembro), e *A dama branca*, de Eugène Scribe, música de François-Adrien Boieldieu (estreia a 1 de dezembro).

As novas vozes cantantes do palco da Rua dos Condes incluíam Maria da Assunção Radicci, João Manuel de Figueiredo, Clementina Cordeiro e Ibarra; dos declamadores, alguns se adaptaram às circunstâncias, como Sargedas, José António da Silva, Van-Nez,

Teodorico, Rosalina. Quanto aos instrumentistas, destacavam-se Guilherme Daddi, mestre de música, José Francisco dos Santos, 2.º mestre de música, José Maria Cristiano, primeiro rabeca.

Outras peças marcaram a época. Em primeiro lugar, pela controvérsia que gerou, *As primeiras proezas de Richelieu*, de J.-F.-A. Bayard e Dumanoir, tradução de João Batista Ferreira, com estreia a 20 de fevereiro de 1842. O principal motivo de interesse era o papel masculino de Richelieu que fazia Emília das Neves – um dos marcos na carreira da atriz. A *Revista universal lisbonense*, no volume de 1842-1843, pela mão de Mendes Leal, critica a imoralidade do drama *As primeiras proezas de Richelieu*, e o ridículo das paródias de ópera lírica, apresentadas neste ano no Condes.

Em segundo lugar, pelo nome do autor, o drama em 5 atos *O alfageme de Santarém ou A espada do condestável*, de Almeida Garrett, que subiu à cena a 9 de março de 1842, interpretado por Dias (Alfageme), Tasso (Nuno Álvares Pereira), Epifânio (Froilão Dias), Vitorino (Mendo Pais), Mata (Alcaide), Lisboa (Gil Serrão), Sargedas (Brás Fogaça), Emília das Neves (Alda), Carlota Talassi (Guiomar). Logrou também entreter os espectadores durante um grande número de sessões.

De resto, o repertório francês mantinha o ascendente, em especial através de Scribe, de quem se repetiu a comédia *A calúnia* (estreia a 6 de outubro de 1842), e vários outros títulos, incluindo de óperas cómicas. Junto a Scribe, surgiam autores como Paul Foucher, Alboize du Pujol, J.-F.-A. Bayard, Léon Halévy ou Frédéric Soulié.

A imprensa, porém, regularmente aconselhava os diretores teatrais a moderarem a intensidade das situações expostas em palco, que vinham muito carregadas de França. Assim propõe *O dramático* (n.º 2, 1843):

É certo que os empresários devem ter em mira os seus interesses; porém, cogitem sempre em dar-lhes permanência, e não queiram uma felicidade efémera, que é quase irmã gémea da desgraça. Não se fascinem porque uma comédia recheada de imoralidades lhe atraia às plateias uns poucos de devassos; mas queiram antes que o homem probo se não enfade, e que o chefe de família não tenha de corar, se por infelicidade conduz sua mulher e filhas a ver um exemplar de vícios, uma escola de prevaricação. (...) bom será irem banindo, quanto for possível, esse péssimo gosto das modernas peças francesas, que, à semelhança de muitas das novelas que por aí se leem, tais como as de Paulo de Kock, não passam de compêndios de devassidão acobertados com o manto da hipocrisia. Igualmente lhes aconselhamos que vão pondo de parte esses dramas monstros, onde tudo é hipérbole e assassinatos (...) igualmente porque hão de ir estragando os nossos bons atores (...).



*Maria Lescombat*, um drama em 5 atos de Antony Béraud e Alphonse Brot, com tradução de Inácio Maria Feijó, estreado em benefício de Emília das Neves a 10 de janeiro de 1843, causou novo ataque às produções imorais. O crítico do jornal *A fama* (15/1/1843) não perdoou a indecência da protagonista: «nós tememos pela moral pública quando entramos na *escola dos costumes* e vemos um prostíbulo de devassidão, um alcouce de orgias, um lupanar de crimes e uma caverna de homicídios... (...) Chamassem-lhe antes *escola dos vícios* (...). (...) reflexões suscitadas por essa infame Maria Lescombat, que foi à cena nesse teatro de escândalos e sandices, que ainda aí exista carcomido e caduco no pântano da Rua dos Condes». Observa que a peça foi anunciada ainda antes de ser licenciada pelo Conservatório, e que, do ponto de vista literário, não se redimia: «a tradução, feita à pressa e sem esmero, tem fortes ressaibos de francesismo no estilo e nas frases». Para culminar, considera má a interpretação, de modo que a plateia, no final, pateou. O drama ainda voltou à cena algumas noites.

O que estava em causa era, no fundo, a inércia da Inspeção Geral dos Teatros, permitindo o excesso de peças estrangeiras, a ofensa dos bons costumes, ou a pobreza das traduções. A *Revista universal lisbonense* (19/1/1843) acusa abertamente os censores de permitirem a representação de dramas obscenos, aos quais se dirigia, em última análise, a pateada do público que assistiu a *Maria Lescombat*. Aliás, reclama para a imprensa e para o espectador o papel que a censura não sabia desempenhar. Termina propondo que os nomes dos censores que aprovam as peças sejam divulgados nos cartazes. Com efeito, era dever dos censores atentarem não só nos erros de linguagem mas também nas eventuais ofensas aos bons costumes presentes nas peças submetidas a apreciação (cf. Vasconcelos, 2003: 217).

Felizmente, voltaram duas peças ao gosto da plateia, representadas desde 1838/1839: o drama *O sineiro de São Paulo*, de Joseph Bouchardy, tradução de J. B. Ferreira; e a comédia *O gaiato de Lisboa*, original *Le gamin de Paris*, de J.-F.-A. Bayard e E. Vanderburch, do mesmo tradutor, onde se evidenciava Sargedas. Nesta altura (primeiro semestre de 1843), funcionavam também o Teatro do Salitre, o Teatro de S. Carlos, a Praça do Campo de Santana, um Circo Americano na Patriarcal Queimada. O Teatro da Rua dos Condes era o «teatro normal», o que significava o principal teatro de declamação do reino. Os artigos de crítica ao estado do teatro português tomavam-no como encabeçamento, como a expressão máxima do nosso teatro.

No entanto, a posição começou a ser fortemente contestada, tornando cada vez mais clara a inapetência do espaço para tão alto posto. Após a nomeação da comissão promotora da edificação de um teatro português, em 17 de novembro de 1840, surgiu uma proposta de Joaquim Serino Maciel, procurador da Casa Lourical, «oferecendo para a edificação, mediante contrato a estudar, o terreno da Anunciada, junto ao Condes, que Larcher já apontara na sua Memória de janeiro de 1836» (Sequeira, 1955: 52). Em 24 de dezembro desse ano foi aproveitado um relatório da vistoria a vários terrenos apontados para esse fim, elaborado por arquitetos, onde o local do Teatro da Rua dos Condes foi posto de parte, por não oferecer as condições necessárias. Ainda assim, ficou em terceiro lugar numa votação da comissão, no princípio do ano seguinte.

Não só o edifício, porém, era colocado em causa, mas também a própria gestão. O artigo assinado por S. L. no jornal *A fama*, em 8 de janeiro de 1843, é significativo:

Ao pardieiro alcunhado de teatro que existe na Rua dos Condes se tem dado o honroso título de teatro nacional e normal, não só porque na sua *companhia* estão escriturados os nossos melhores artistas, mas também porque tem sido subsidiado pela nação, com certas obrigações impostas para desempenho dessas denominações, e conforme o contrato estipulado entre a sua empresa e o Conservatório Real. Quando isto escrevemos temos debaixo dos olhos este contrato, e podemos afirmar que a direção deste teatro tem quebrantado e iludido todas as estipulações nele exaradas. (...) um tal teatro é um insulto feito à nação e ao bom senso, uma infração intolerável, uma especulação miserável, um abuso digno da animadversão pública e da ação das autoridades. É uma verdade incontestável que a primeira de todas as causas destrutivas da literatura dramática portuguesa (...) é o Teatro da Rua dos Condes, pela vaidade, malícia, avidez e incompetência com que está dirigido. (...) num teatro subsidiado, a que demais se confere o título de normal, para fomento da arte cénica e da literatura dramática, não pode dar-se esse despotismo no seu diretor. (...) é necessário ter outras *garantias* morais, e sobretudo certas penas na falta das condições estabelecidas para *exercício deste privilégio*, que assegurem a impossibilidade de praticar, à sombra dele, especulações, malícias, vaidades e inépcias, prejudiciais à arte e aos artistas, à literatura e à moral do povo (...).

## 10. A sociedade de artistas

A partir da época 1843/1844, os artistas do Teatro da Rua dos Condes resolvem unir-se em sociedade e explorar o teatro por conta própria. Nem todos os que atuaram até 1846

(três épocas) eram sócios, mas uma boa parte, incluindo os principais atores, integrava a sociedade. Émile Doux, em abril de 1843, parte para o Teatro do Salitre, onde permanecerá até 1847. No Condes, tornam-se ensaiadores, na vigência da sociedade, Epifânio Aniceto Gonçalves e Manuel Batista Lisboa.

O contrato (ADL 62), assinado nas notas do tabelião a 19 de abril de 1843, discrimina os nomes de todos os sócios: Caetano José da Silva, Epifânio Aniceto Gonçalves, Crispiniano Pantaleão da Cunha Sargedas, Manuel Batista Lisboa, Vitorino Ciríaco da Silva, Joaquim José Tasso, José Maria Van-Nez, João Anastácio Rosa, João dos Santos Mata, Teodorico Batista da Cruz, João de Carvalho Meireles, José Caetano Viana, João Batista Ferreira, Carlota Talassi, Josefina dos Santos, Joana Carlota Fraião de Andrade e Silva, Maria da Assunção Radicci, Joaquina Rosa da Costa, Júlia Eufémia Marques. E estipula a duração da sociedade desde 7 de abril de 1843 a igual dia e mês de 1844. O tradutor João Batista Ferreira vence 36 mil réis por mês, para «fazer a tradução de duas peças cada mês, assistir a alguns ensaios principalmente gerais, e fazer os artigos para jornais». Caetano José da Silva é o representante da sociedade, caixa, diretor e camaroteiro, e «adianta o necessário dinheiro para qualquer falta».

No repertório, continuaram a figurar as óperas cómicas, como *O dominó preto*, *Fra-Diavolo*, *A dama branca* ou *O barbeiro de Sevilha*. Alguns dos atores tinham de desenvolver os dotes do canto, para figurarem junto aos especialistas Maria da Assunção Radicci, João Manuel de Figueiredo, Clementina Cordeiro, Ibarra, Maria Rosalina Cassano.

A sociedade, embora construindo um empreendimento sólido, teve de ultrapassar inicialmente um sério revés, a ausência de Emília das Neves. Apontaram-se intrigas, interesses financeiros, invejas. Segundo Ana Isabel Vasconcelos (2017: 42), «Emília das Neves recusa-se acompanhar os seus colegas nesta aventura sem que lhe seja garantido o ordenado a que considera ter direito. Como o teatro atravessava um momento de sérias dificuldades, a nova sociedade não cedeu a essa exigência e Emília abandonou o Condes». Mas a verdade é que a sociedade lhe ofereceu, apesar de tudo, o ordenado mais elevado (*O correio português*, 23/3/1843).

Era mais do que uma questão de ordenado. A sociedade apressa-se a tornar pública a negociação. Os sócios revelam que «À sr.<sup>a</sup> Emília, que tinha doze moedas de ordenado na empresa do sr. conde, foi oferecido entrar como sócia com vinte cinco moedas cada

mês, (...) ou receber como assalariada a quantia de 60 mil réis mensais com um benefício inteiro, que a mais ninguém era concedido». Na contraproposta, Emília pedia 25 moedas por mês, mas adicionava diversas exigências: posto de primeira dama, não integrar farsas, peças em 1 ato, nem interpretar papéis masculinos, a não ser que a própria os quisesse, escolha da peça e da data do benefício, um mês e meio de licença na altura que lhe conviesse. Entre outras condições, pretendia «não ser obrigada a reconhecer superiores alguns no teatro senão o autorizado para ensaiador – de quem unicamente aceitará advertências e com quem se entenderá a respeito de qualquer condição da sua escritura» (*O correio português*, 20/4/1843).

A 22 de abril seguinte, *O correio português* publica explicações de Emília das Neves para a sua ausência da sociedade. Reclama ter defendido os atores, quando Caetano José da Silva quis atribuir-lhes baixos ordenados; e refere que não compareceu às reuniões porque não concordava com a atitude de um dos sócios para com Doux. Depois, recusou entrar na sociedade, mas dispôs-se a ser contratada, mediante as condições atrás elencadas. No entanto, ofereciam-lhe ordenado mensal de 60\$000 e apenas aceitavam as condições relativas ao benefício e à licença. Emília desde sempre afirmou que não abdicaria de nenhuma.

Foi o momento propício para a ascensão de outra grande atriz do teatro de Oitocentos em Portugal: Delfina Perpétua do Espírito Santo (1818-1881) fez a sua estreia no Condes a 17 de abril de 1843 em *Duas filhas*, drama em 3 atos de António Pereira da Cunha, premiado pelo Conservatório. Nascida em Lisboa em 1818, filha de trabalhadores do S. Carlos, foi neste local que Delfina pisou primeiro o tablado, como bailarina. Depois, entrou no Teatro do Salitre, gerido pela Associação Gil Vicente, onde passou também a declamar. Segundo Andrade Ferreira (1859: 15), foi Almeida Garrett que aconselhou à sociedade de atores a sua contratação para o Condes. Delfina haveria de se especializar nos papéis cómicos, sendo classificada primeira atriz cómica no Teatro Nacional D. Maria II.



Fig. 12 – Delfina (*O contemporâneo*, 1877)

Carlota Talassi, como já foi referido, além de atriz, evidenciou-se pelas traduções que deu à cena, entre elas a do drama *A cisterna d'Alby*, que estreou a 16 de maio de 1843, interpretado pela tradutora, ao lado de Epifânio, Lisboa, Joana Carlota, Vitorino. O periódico *O ramalhete*, no número de 22 de maio de 1843, mostra o agrado pela correção da tradução, bem como pela excelência da interpretação, concluindo: «só nos resta tributar à nascente empresa os nossos sinceros elogios, pelo incansável desvelo que emprega em nos apresentar espetáculos interessantes, e dignos da concorrência pública». Mediante o falecimento recente do velho Teodorico, cada vez mais subiu Sargedas (1818?-1865) a substituí-lo nos papéis cómicos.

Apesar das recomendações, o repertório mantém um forte pendor gaulês. Por isso, João Batista Ferreira e Rodrigo Felner continuavam com bastante trabalho a traduzir peças francesas, juntando-se a Carlota Talassi. No Teatro do Salitre, o cenário não era muito diferente. Entre os seus apoiantes contava-se o periódico *O terrível*, que afirmava lá ocorrerem casas cheias, bons artistas, apesar de não terem subsídio.

A confirmar a regra do predomínio francês, surgem exceções como *O barão de galegos*, farsa de António Joaquim da Silva Abranches, interpretada por Bárbara (Baronesa), Sargedas (Barão), Lisboa (Mordomo), Carolina Emília (Filha do Barão), e estreada a 14 de outubro de 1843; o drama de Mendes Leal *D. Maria de Alencastro*, interpretado por Carlota Talassi, Epifânio, João Anastácio Rosa, Tasso, Carolina Emília, Vitorino, Sargedas, estreado a 29 do mesmo mês e ano.

Dos franceses, a comédia em 5 atos de Scribe *O filho de Cromwell ou Uma restauração* situou-se entre as mais apreciadas. Estreou a 3 de outubro, em benefício de Sargedas, com a seguinte distribuição: C. Talassi (Lady Regina Terringham), Sargedas (Ephraim Kelseen), Epifânio (Ricardo Cromwell), Rosa (Lambert), Mata (Lord Penraddock), Josefina (Helena Neuport), Van-Nez (Carlos Stuart), Vitorino (Monk), Farruge (Um oficial), Viana (Sydenham), Leal (Um criado). Ao longo da temporada, suportaram as récitas as peças cómicas *O Camões do Rossio*, *O surdo ou A estalagem cheia*.

As atrizes Carlota Talassi, Bárbara Leal, Delfina, Joana Carlota e Josefina dos Santos iam suprimindo a falta de Emília das Neves. No entanto, perante a crescente exigência do público e da imprensa em favor do regresso da diva, a sociedade recua: «Os clamores foram tantos e a falta tão sensível que afinal a empresa não teve remédio senão ceder à pressão da opinião pública. Emília das Neves foi escriturada a 10 de janeiro de 1844 por 83\$333 réis mensais, e começaram novamente os seus triunfos», relata o seu biógrafo (*Emília*, 1875: 26). Logo no início de 1844 os jornais noticiavam o regresso iminente de Emília das Neves ao principal palco lisboeta; em contrapartida, saíam Josefina, Júlia e Joaquina (*O patriota*, 15/1/1844).

A sociedade laborou grande parte da sua primeira temporada em autonomia. O dinheiro que serviria para subsidiar a companhia nacional foi canalizado para as despesas do novo edifício. Mas teve de expor ao Governo a justiça de um apoio, conduzindo ela o veículo do novo teatro nacional (1/6/1843). Para mais, sublinha ter «dirigido e sustentado com suas débeis forças o que até agora era sustentado não só por um forte subsídio do Estado mas também pelos conhecidos meios do último empresário, o conde do Farrobo» (MR 7).

A 18 de agosto de 1843, à sociedade do Condes é adjudicado um subsídio de 2 contos e 400 mil réis. Na época de 1842/1843 não chegara a ser adjudicado<sup>154</sup>. O subsídio é

---

<sup>154</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1224, f. 22v-23.

concedido mediante um conjunto de cláusulas que a empresa se obriga a cumprir, apresentadas à Inspeção Geral dos Teatros. O que importa ainda notar é que a primeira motivação do Ministério, ao conceder este apoio, é «assegurar a conservação de uma companhia regular de artistas para servir de núcleo ou complemento da que tem de se formar para o novo Teatro de D. Maria II».

Precede, pois, a concessão do subsídio um contrato celebrado entre a Inspeção Geral dos Teatros e a comissão administrativa do Teatro Nacional da Rua dos Condes, estipulando-se a obrigação, por parte da empresa, de continuar a manter aberto o Teatro no resto do ano dramático de 1843/1844. O contrato foi firmado em escritura pública, aprovado pela rainha, a 30 de setembro de 1843. Pela Inspeção assina Frederico Augusto de Almeida Portugal Correia de Lacerda, secretário servindo de inspetor, pela comissão Caetano José da Silva, Crispiniano Pantaleão da Cunha Sargedas e João dos Santos Mata. Estes últimos apresentaram como fiador António dos Santos Monteiro, escrivão da receita geral da Alfândega das Sete Casas.

As condições com que a comissão administrativa do Teatro Nacional da Rua dos Condes se obriga a ter aberto o Teatro até ao último dia de abril de 1844, mediante o subsídio do Estado, são as seguintes (MR 8):

Primeira: A comissão administrativa do Teatro Nacional da Rua dos Condes se obriga a conservar aberto o dito Teatro por todo o ano dramático, que vai decorrendo, e finda no último de abril de mil oitocentos quarenta e quatro, sem interrupção alguma, salvo nos casos de incêndio de teatro, ou suspensão por ordem superior.

Segunda: A dar representações nos domingos, terças e quintas-feiras de cada semana, afora os dias santos de guarda e os dias de grande gala.

Terceira: A sua companhia é composta dos seguintes atores: Epifânio Aniceto Gonçalves, Crispiniano Pantaleão Sargedas, Manuel Batista Lisboa, Vitorino Ciríaco da Silva, Joaquim José Tasso, João Anastácio Rosa, José Maria Van-Nez, João dos Santos Mata, Teodorico Batista da Cruz, João de Carvalho Meireles, José António da Silva, José Caetano Viana, José António Farruge, António José Leal, Carlota Talassi, Josefina dos Santos, Joana Carlota Fraião, Maria da Assunção Radicci, Bárbara Maria Cândida Leal, Delfina Perpétua, Joaquina Rosa da Costa, Júlia Eufémia Marques.

Quarta: A que o seu Teatro seja estritamente de declamação, exceto nos casos em que as peças declamadas tenham convenientemente entretecido algum canto; ficando por consequência excluídas as óperas cómicas.

Quinta: A conservar a atual orquestra composta de quinze instrumentos de vento, e corda, e dirigida pelo professor José Maria Cristiano.

Sexta: A que o seu Teatro desempenhe cabalmente a missão de Teatro Normal subsidiado, para o que formará um repertório de dramas e mais peças que possam servir de norma aos costumes e à arte, preferindo os nacionais aos estrangeiros, cometendo a

versão destes a hábeis tradutores, e guardando o mais escrupuloso esmero, tanto na pronúncia, como na gesticulação, para que esta seja decente e adequada, e aquela não seja viciosa.

Sétima: A fazer representar, pelo menos, três vezes os dramas originais portugueses admitidos às provas públicas pelo Conservatório Real, e que para tal fim lhe forem mandados pela Inspeção Geral dos Teatros.

Oitava: A fazer decorar todas as peças com escrupulosa propriedade em cenário, trajes e adereços de cena, empregando a maior solicitude, e todo o género de esforços para que o público e os espectadores mais ilustrados fiquem completamente satisfeitos.

Nona: Para garantia da antecedente condição obriga-se a ter pronto tudo o que houver de servir nas peças novas, na ocasião do ensaio geral de cada uma delas, participando à Inspeção Geral dos Teatros, com a devida antecedência, o dia e hora em que este houver de ter lugar, e sujeitando-se com docilidade às advertências e correções que lhe forem feitas por parte da mesma Inspeção Geral.

Décima: A dar espetáculos novos nos dias vinte e nove de outubro e quatro de abril, aniversário natalício de Suas Majestades, empregando nestes espetáculos a possível magnificência.

Undécima: A dar um benefício, pagando-se somente da despesa da orquestra, iluminação *et coetra*, que nunca excederá a vinte e quatro mil réis, sendo o produto líquido posto à disposição do inspetor geral dos teatros, que designará o espetáculo respectivo, e dia da representação, de acordo com a comissão.

Duodécima: Em todas as escrituras que tenha feito, ou vier a fazer, será expressamente declarado que elas caducam logo que o Governo queira escolher e escriturar os artistas que julgar necessários para a instalação e organização do Teatro de Dona Maria Segunda.

Décima terceira: A dar o produto de dois meios benefícios, deduzidas as despesas de diária, a favor das Casas de Asilo da Infância Desvalida.

Décima quarta: As folhas do subsídio serão aprovadas e processadas pelo inspetor geral dos teatros.

Teatro Nacional da Rua dos Condes, vinte e seis de julho de mil oitocentos quarenta e três.

A 4 de outubro de 1843 sai a confirmação do contrato celebrado entre a Inspeção e a empresa do Teatro Nacional da Rua dos Condes para a atribuição do subsídio.

Consolidada a sociedade com esta aprovação, e com o precioso auxílio financeiro, ela tornou-se uma das mais eficientes empresas desta casa. A *Revista dos teatros* (21/9/1843) proclama que «A sociedade empresária emancipou o nosso teatro nacional». Epifânio, enquanto ensaiador, foi colecionando elogios. Contudo, não era o Conservatório a origem da maior parte dos talentos a revelarem-se em palco. Do sucesso da equipa alguns concluíram que o teatro português não precisava de estranhos (leia-se Émile Doux) nem de luxo (conde de Farrobo), pois se valia de estudo e habilidade.





Fig. 13 – Epifânio (in Sequeira, 1955)

Já a *Revista teatral* (1/10/1843) acentuava o contraste entre a mesquinhez do edifício e a diligência dos ocupantes: «Aí, nesse humilde e tosco edifício, que, externamente contemplado pelo observador estrangeiro, vestígio algum lhe oferece que possa torná-lo suspeito de ser o Teatro da opulenta Lisboa, aí, nessa barraquinha, no pequenino palco que em si encerra, lá mesmo se têm desenvolvido talentos artísticos, dignos de melhor sorte e de mais atenção dos portugueses. A empresa, solícita no pleno desempenho do seu dever, tem procurado, ainda além do que as suas forças o permitem, uma bem merecida aceitação pública; a bela escolha das peças, e seu perfeito desempenho, recomendam por si o Teatro Normal para que o público o proteja e não deixe em abandono». No entanto, por aqueles dias, os espectadores apareciam pouco: «*O tribuno de Palermo* foi muito bem desempenhado pela maior parte dos atores, e agradou muito, contudo não deixou dinheiro à empresa. A farsa *O surdo ou A estalagem cheia* também agradou».

Quando chegou a altura de pedir a renovação do subsídio, a comissão encarregada de entregar o requerimento, representada por Caetano José da Silva, Crispiniano Sargedas e João dos Santos Mata, argumentou com a contratação de artistas por elevado salário.

Mas não só: acrescentou as diligências para corresponder à confiança do Governo, no que diz respeito à apresentação dos espetáculos, à reparação do edifício e à sua decoração. O inspetor geral dos teatros confirma tudo quanto a comissão alegou. E mais, frisa a necessidade de «conservar este núcleo de atores portugueses» (MR 9) – o que, bem sabemos, tem como alvo a passagem para o novo teatro nacional, uma «cena mais digna da nação portuguesa». Assim, para a temporada 1844/1845, ficou concedido subsídio de 3.600\$00 rs.

## 11. Últimos anos como teatro nacional

Novo contrato (ADL 63) assinado pela sociedade, para vigorar desde 8 de abril de 1844 até à transferência para o edifício em construção, elenca os seus membros: Caetano José da Silva, Epifânio Aniceto Gonçalves, Crispiniano Pantaleão da Cunha Sargedas, Manuel Batista Lisboa, Vitorino Ciríaco da Silva, Joaquim José Tasso, José Maria Vanez, João Anastácio Rosa, João dos Santos Mata, Teodorico Batista da Cruz, João de Carvalho Meireles, José Caetano Viana, João Batista Ferreira, José da Silva Mendes Leal, Carlota Talassi, Joana Carlota Fraião de Andrade e Silva, Maria da Assunção Radicci, Delfina Perpétua do Espírito Santo. Nem todos os atores da companhia eram sócios, e nem só de atores se compunha a sociedade. Epifânio e Manuel Batista Lisboa são designados ensaiadores. As condições são semelhantes às do contrato anterior (19 de abril de 1843). Em relação ao ano anterior, abandonam a condição de sócias Josefina dos Santos, Joaquina Rosa da Costa e Júlia Eufémia Marques, Delfina passa a ser sócia. Mendes Leal entra como tradutor, tal como João Batista Ferreira.

A sociedade, no mesmo mês, manda renovar a pintura do edifício, atingindo sala, teto, camarotes e proscénio, e colocar um novo pano de boca (*O patriota*, 24/5/1844). Pôde contar com o suporte financeiro estatal, pois o subsídio de 300\$000 mensais foi renovado, em junho de 1844<sup>155</sup>. E novamente foi atribuído no ano seguinte<sup>156</sup>.

Quanto às tendências da arte, continuavam presentes as comédias e os dramas franceses que ali se viam havia quase uma década, tais como *O surdo* ou *A estalagem cheia*, *As*

---

<sup>155</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1224, f. 45v-46.

<sup>156</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1224, f. 71v-74.

*primeiras proezas de Richelieu, Galucho ou Amor e glória, Há dezasseis anos ou Os incendiários, Madalena.* As novidades não se afastavam desta matriz. Remetemos, por exemplo, para *O dote de Susana*, drama em 4 atos de G. Lemoine e P. Goubaux, tradução de José da Silva Mendes Leal, representado pela primeira vez a 20 de julho de 1844, a benefício do ator Lisboa; ou para *Adelina d'Ormilly*, drama de Eugène Sue, traduzido por Inácio Maria Feijó, estreado a 13 de agosto em benefício de João Anastácio Rosa; ou ainda para *A planície de Grenelle*, um drama de Charles Desnoyer e Hippolyte Leroux, tradução de João Batista Ferreira, com cenário de Rambois e Cinatti, estreado a 21 de setembro, em benefício da atriz Radicci.

Destacam-se produções de Alexandre Dumas, nomeadamente uma comédia traduzida por Mendes Leal, sob o título *Um casamento no reinado de Luís XV*, que subiu ao palco a 10 de outubro de 1844, com interpretações de Emília das Neves, Epifânio, Delfina, Vitorino, Viana, Teodorico. A apreciação dos intérpretes de *Um casamento* exemplifica um essencial ponto de viragem no teatro português, isto é, a qualidade na preparação dos atores. Segundo *O espectador* (8/12/1844), a comédia «foi otimamente desempenhada. Abstraindo de pequenas imperfeições quase todas corrigíveis, os artistas são *todos* dignos de elogio pela propriedade com que interpretaram ainda mesmo as situações de maior malícia e delicadeza. A sr.<sup>a</sup> Emília, sempre graciosa, quer na agudeza, quer na ingenuidade, nas reflexões e nos gestos (...). Deve-se à sr.<sup>a</sup> Delfina a *criação* de um papel, novo no nosso teatro, o de *criada do quarto* das senhoras da alta sociedade. (...) Cabem ao sr. Epifânio louvores duplicados, pelo belo desempenho do seu papel e direção dos ensaios; e ao sr. Vitorino os gabos da boa execução de um carácter difícil (o de *père noble*), indispensável numa boa *companhia*». Outra comédia, *As duas educandas*, traduzida por João Batista Ferreira, estreou a 28 de dezembro. E o drama *O capitão Paulo*, do mesmo tradutor, subiu à cena em benefício de Epifânio, o ensaiador, dia 19 de novembro.

Uma comédia de costumes em 2 atos intitulada *O teatro e a cozinha*, original de Paul de Kock, tradução de Mendes Leal, integra a galeria de novidades apresentadas nesta época de 1844/1845. Representou-se pela primeira vez a 21 de dezembro de 1844, na noite de benefício de Teodorico. Interpretavam-na Mata (Pero Seco), Viana (Aníbal), Teodorico (Luís da Luz), Lisboa (Francisco Fogaça), Delfina (Henriqueta, criada), Radicci (Hermínia), Bárbara (D. Rosaura), Carolina (Krakoviska), Júlia (Furuka), Leal (Criado), Farruge (Freguês). O enredo baseia-se numa representação em teatro particular.

Na produção portuguesa, estrearam os dramas *Afonso III ou O valido d'el-rei*, de Henrique Guilherme de Sousa; e *Brazia Parda*, de António Pereira da Cunha. E, principalmente, o drama em 5 atos e 1 prólogo de António Augusto Correia de Lacerda, premiado pelo Conservatório, com cenários de Rambois e Cinatti e Cândido José Xavier, intitulado *A rainha e a aventureira*, que subiu à cena a 29 de outubro de 1844, data do aniversário do rei D. Fernando. Valeu a Epifânio um dos maiores elogios pelo seu trabalho de ensaiador. A *mise-en-scène* do drama foi considerada «magnífica» pelo jornal *O espectador*, de 17 de novembro de 1844. Destaca-se, finalmente, outro drama original de Mendes Leal, *A pobre das ruínas*, que subiu à cena a 4 de abril de 1845, e contou uma dezena de récitas.

Em janeiro de 1845, representou-se no Salitre *O naufrágio da fragata Medusa* – que produziu grande efeito. Enquanto isso, no Condes, o público assistia ao drama *A praia dos naufrágios* (estreia a 25/1/1845), traduzido por Mendes Leal, com cenas novas pintadas por Rambois e Cinatti, imitando uma tempestade, o mar cavado, subterrâneos que no final são destruídos por uma explosão (*O patriota*, 28/1/1845).

Todavia, o acontecimento que verdadeiramente domina esta época 1844/1845 é a introdução de um novo género dramático no palco da Rua dos Condes, a opereta<sup>157</sup>, através de *O beijo*, designada farsa lírica, letra escrita por José Maria da Silva Leal (1812-1883), música de Angelo Frondoni. Deram-lhe voz os artistas Van-Nez (Filipe de Sousa), Sargedas (Caetano de Castro), Lisboa (Manuel do Moinho), Teodorico (José do Casal), Emília Costa (Emília de Castro), Radicci (Joaninha), Delfina (Maria), pela primeira vez a 26 de novembro de 1844.

A génese de *O beijo* é-nos contada na edição da obra, no mesmo ano, por Silva Leal, que confessa ter a ideia partido do maestro:

O sr. Frondoni, cujo estro musical, e ciência harmónica, tivemos ainda há pouco o gosto de admirar na sua bela ópera *Os prófugos de Parga*, representada no Teatro de S. Carlos, teve o louvável desejo – e o ilustrado pensamento – de fazer, como ensaio, uma peçazinha lírica para ser representada no idioma português; e pediu-me que houvesse eu de lhe fazer a poesia. (...) Apesar de não ter, então, tempo nenhum de meu, contudo, para que se não malograsse uma ideia que tão completamente harmonizava com os meus pensamentos – visto que o sr. Frondoni já havia recorrido a mais hábil pena, que, por muito ocupada, se recusara –, desconsidereei a minha insuficiência para satisfazer o ilustre compositor; tanto mais por ser esta a primeira tentativa moderna de tal natureza.

---

<sup>157</sup> Género musicado, de assunto ligeiro, onde a parte musical se reduz a coplas cantadas em alternância com o diálogo falado.

Ora, o círculo que eu tinha a decorrer era limitadíssimo. O sr. Frondoni queria, apenas, uma farsa num ato – nem para mais tinha executantes – e, para poder satisfazer duma vez às exigências musicais, escrevi-a toda na presença dele, nos poucos momentos que passou comigo. (...) O fim moral quero-o apontar para que não fique a ninguém desconhecido. Tem, talvez, novidade; ao menos para mim é original: é a pena de talião aplicada aos costumes.

*O beijo* prosseguiu somando representações até final da temporada, e ocupou ainda bastantes récitas da época seguinte, 1845/1846. Dos trechos cantados, a imprensa elogiou o dueto de Radicci e Van-Nez, o coro de M. B. Lisboa, e a modinha “Quero cantar à saloia”, pela Radicci (*O patriota*, 28/11/1844; *O espectador*, 1/12/1844).

O periódico *A Lísia dramática* (n.º 2, 1846) define assim a novidade: «Aquele que criar para o teatro um género, seja ele qual for, é credor de estima e consideração. Entendemos que o sr. Frondoni está neste caso: com *O beijo*, deu-nos uma composição musical que revelava o gosto das nossas cantigas populares – deu-nos uma composição nova e bela. A música das farsas do sr. Frondoni não tem semelhança com a do *vaudeville* francês, também não é a ópera italiana pura, é um género ligeiro, engraçado, agradável; um género que ninguém primeiro do que ele experimentou em o nosso teatro». Com efeito, tomando como referência a ópera cómica francesa, onde alternavam momentos declamados com momentos cantados, a farsa lírica, de enredo simples, toma por eixo a música, ao qual se adaptava o texto (Vasconcelos, 2007: 146).

O mesmo compositor associou-se depois a Mendes Leal para repetir a fórmula com a farsa lírica *O caçador*, que subiu à cena a 25 de março de 1845, com interpretações de Sargedas (Gaspar), Radicci (Mariquitas), Delfina (Domingas), Lisboa (Simão), Van-Nez (José Maria), Carolina (1.ª Mondadora), Júlia (2.ª Mondadora), Maria Clara (3.ª Mondadora), J. Carlota (4.ª Mondadora). Também ela se tornou um êxito.

Uma estatística publicada na *Revista universal lisbonense* (t. V, 1845-1846, n.º 33: 392-393) contabiliza cinquenta e um espetáculos novos nos teatros de Lisboa no ano 1845, quase uma estreia por semana. Vinte deles pertenciam ao Condes, e dezoito ao Salitre. Dramas, comédias e farsas eram comuns a um e outro; a diferença estava nas mágicas e nas danças do Salitre, e nas farsas líricas do Condes. Acrescenta uma lista das peças originais impressas desde a criação do Conservatório Real (1837), contabilizando um

total de quarenta, sendo trinta e três dramas e sete farsas<sup>158</sup>; recorda, para além destas, a existência de outras manuscritas. Nota que, das impressas, treze dramas e uma farsa ainda não tinham sido encenados.

A 27 de outubro de 1845, o Governo emite ordem para se realizar um espetáculo no novo Teatro Nacional D. Maria II, pela companhia do Teatro da Rua dos Condes<sup>159</sup>. Com efeito, representaram-se no D. Maria *Um par de luvas* e *O senhor de Dumbiky*, nos dias 29, 30 e 31 de outubro, e 2 de novembro; e *O beijo* e *O senhor de Dumbiky* nos dias 4, 6 e 9 de novembro de 1845. Mas foi apenas um teste, pois, na verdade, o espaço ainda não estava acabado. Deste modo, a Sociedade pôde ainda ocupar o Condes durante toda a época 1845/1846, finalizando assim a fase dourada deste teatro.

Entretanto, teria de pensar nos preparativos para a mudança. O periódico *O ilustrador* (11/12/1845) noticia que a empresa do Teatro Nacional D. Maria II seria adjudicada a Caetano José da Silva, diretor da Sociedade, e a Émile Doux, então empresário do Salitre; mas que os artistas do Condes recusavam ser dirigidos pelo francês.

A companhia integrava os atores Joaquim José Tasso, João Anastácio Rosa, Epifânio Aniceto Gonçalves, Teodorico Batista da Cruz, Crispiniano Sargedas, Manuel Batista Lisboa, Vitorino Ciríaco da Silva, José Maria Van-Nez, José Caetano Viana, João dos Santos Mata, José António da Silva, João de Carvalho Meireles, Lage, Castro, Farruge; e as atrizes Emília das Neves, Joana Carlota Fraião de Andrade e Silva, Carlota Talassi, Delfina do Espírito Santo, Bárbara Leal, Maria José dos Santos, Maria da Assunção Radicci, Joaquina Rosa da Costa, Carolina Emília, Júlia Eufémia Marques, Maria Clara, Maria Velluti. Radicci era a principal voz cantante para as operetas. Destes, não faziam parte da sociedade e eram, por conseguinte, contratados por ela os atores Silva, Lage, Castro e Farruge; e as atrizes Emília das Neves, Bárbara Leal, Maria José dos Santos, Joaquina Rosa da Costa, Carolina Emília, Júlia Eufémia Marques, Maria Clara e Maria Velluti.

---

<sup>158</sup> Importa recordar os títulos: *O alfageme de Santarém*, *Almansor Aben-Afan*, *Afonso III*, *Um auto de Gil Vicente*, *O cativo de Fez*, *O cego da fonte de Santa Catarina*, *A cigana*, *O cigano*, *O conde Andeiro*, *O conde João*, *Diogo Tinoco*, *O emparedado*, *Duas filhas*, *Henriqueta ou O proscrito*, *O homem da máscara negra*, *O intrigante de Veneza*, *D. João I*, *O judeu*, *Frei Luís de Sousa*, *Lopo de Figueiredo*, *D. Maria Teles*, *O marquês de Pombal ou Vinte e um anos de sua administração*, *O marquês de Pombal ou O terramoto de 1755*, *Um mês de férias*, *A moira*, *A rainha e a aventureira*, *Os dois renegados*, *D. Rodrigo*, *O sino das duas horas*, *D. Sisnando*, *Os templários*, *A tomada de Santarém*, *Torquato Tasso*, *O beijo*, *O caçador*, *Um dia de eleições em Lisboa*, *Os logros numa hospedaria*, *Um par de luvas*, *Um noivado em Frielas*, *Uma cena de nossos dias*.

<sup>159</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1224, f. 84-84v.

Quanto ao repertório, finalizou a quarta fase do Teatro da Rua dos Condes com a apresentação dos principais dramas e comédias românticos importados de França, intercalados pelo divertimento musical dos novos géneros. Assim, é possível identificar peças chave da temporada. Em primeiro lugar, o drama em 5 atos *A dama de Saint-Tropez*, de Adolphe d'Ennery e Bourgeois, tradução de João Batista Ferreira, estreado dia 7 de junho de 1845, a benefício de Vitorino, interpretado por Epifânio (Jorge), Teodorico (António), Tasso (Carlos), Lisboa (Langlais), Vitorino (Conde d'Auberibe), Mata (Jerónimo), Van-Nez (Gerfaute), Meireles (Domingos), Lage (Operário), Castro (Outro operário), Farruge (José), Emília das Neves (Hortênsia), C. Talassi (Paulina), Delfina (Carlota), M. Clara (Ângela).

Depois, a 31 de julho, surgiu *O tributo das cem donzelas*, outro drama em 5 atos, de Alboize du Pujol e J.-E. Lopez, imitado por José da Silva Mendes Leal, música de Francisco Pinto, com coros e bailados, e cerca de 150 comparsas (figurantes) em cena, adereços de Fornari, novos cenários por Cândido José Xavier, o ensaiador era Epifânio.

Dentro do mesmo género, apareceu no final de novembro *Lady Seymour*, de C. Duveyrier, com tradução de João Batista Ferreira, interpretando Emília das Neves a protagonista. A crítica insurgia-se contra as inverosimilhanças do melodrama, o sentimento hiperbólico, a profusão de crimes, no entanto, ele prosseguia nos palcos. Na *Revista universal lisbonense* (V, 1845-1846, n.º 24: 287) saiu o seguinte comentário a *Lady Seymour*:

Esta peça não se presta à análise. É um desses romances dialogados que se dão na cena dos teatros de *boulevards* em Paris, e pertence ao género daquelas peças que se fazem para chamar o povo por meio das impressões inesperadas do terrível, dos extremos do bom e do mau, da opressão da inocência, do castigo do crime, e de toda essa farragem acumulada do que mais pode impressionar os sentidos. Atiram com isso às turbas, prendem-lhe a atenção com uma intriga complicada, onde o diálogo é nulo e os lances todos inverosímeis, chamam-lhe depois drama em tantos atos, e o povo aplaude ou reprova, segundo a execução lhe agrada ou não; mas em qualquer dos casos não volta segunda vez a vê-la. Porque a sua impressão foi instantânea; não lhe deixou n'alma uma recordação, não lhe pôde produzir um sentimento duradouro.

Mas logo estreou a 27 de dezembro outro melodrama. Como se o segredo para fazer o público regressar fosse substituir a peça por outra de igual cariz. Desta vez, trata-se de *A justiça de Deus*, de A. Bourgeois e P. Foucher, tradução de João Batista Ferreira. Neste género, podemos ainda citar *Leonor ou Os mortos andam depressa*, de Frères Cogniard,

estreado em fevereiro de 1846, e *A cigana de Paris*, de Gustave Lemoine e Paul de Kock, tradução de João Batista Ferreira, estreado no mês seguinte. Aliás, *A cigana de Paris* foi a última peça em estreia no Condes nacional, subindo à cena a 14 de março, protagonizada por Emília das Neves. A imprensa, por seu turno, ambicionava um futuro livre de melodramas no novo teatro nacional.

Quanto à produção portuguesa, verificou-se a emergência de peças originais, provavelmente impulsionada pela proximidade da abertura do novo edifício. Ainda no Condes, porém, a 13 de janeiro de 1846, estreou Andrade Corvo o seu drama *D. Maria Teles*, premiado pelo Conservatório Real de Lisboa. Não teve mais do que duas representações, pois o público não o aprovou. Segundo o cronista d'*A Lísia dramática* (n.º 3, 1846), a rejeição deve-se ao facto de o gosto da época se dirigir aos melodramas, e de os espectadores não conhecerem a história de Portugal: «Faltam-lhe lutas atléticas, combates simulados, danças de vestais, saltos de trampolim para interessar um público que prefere os touros ao teatro, e a companhia de Mr. Laribeu às árias de Madame E. Ranzi». E o articulista, assinado apenas M., reprova o mercantilismo no teatro: «Odeio profundamente o industrialismo dramático. O teatro não é uma especulação mercantil (...); é o lugar aonde se ministra ao povo o pão da alma».

Das farsas líricas, destaca-se a estreia de *Um bom homem de outros tempos*, pela mesma dupla de *O beijo*, José Maria da Silva Leal e Angelo Frondoni, a 6 de janeiro de 1846. O comentário d'*A Lísia dramática* (n.º 2, 1846) enaltece os principais trechos musicais: «A música é, quanto a nós, de bom gosto, leve como deve ser a música para uma farsa, no entanto é escrita com estro e talento. O dueto entre o sr. Sargedas e Lisboa, quando se trata de lograr o velho sebastianista, é de muito efeito (...). O dueto entre a sr.<sup>a</sup> Radicci e Van-Nez é lindo; tem um cunho de sentimento à Donizetti, que muito nos agradou. Sentimos que o coro das varinas não fosse devidamente apreciado; é nacional, popular, alegre e bem elaborado. O *ensemble* final merece ser mencionado (...), além de que todo o final é majestoso». Considera o crítico que a música superou a de *O beijo*; no entanto, o público, tendo perdido o entusiasmo da novidade, não lhe deu o devido apreço.

O último espetáculo que a sociedade realizou no Teatro da Rua dos Condes, antes da transferência para o Rossio, deu-se a 1 de abril de 1846, com a farsa lírica *O caçador*, e o drama *A cigana de Paris*. Legalmente, o Condes já havia sido destituído do posto de teatro nacional. A 30 de janeiro do mesmo ano, era aprovado por decreto o



Regulamento para a Administração dos Teatros, segundo o qual os teatros, em geral, são considerados escolas práticas de belas artes (art. 1), dividindo-se em duas categorias. São classificados como teatros de primeira ordem o de D. Maria II e o de S. Carlos, em Lisboa, e o de S. João, no Porto. Todos os outros são declarados teatros de segunda ordem (art. 2). É assim, pois, que o Teatro da Rua dos Condes entra formalmente na categoria dos teatros secundários.

Não havia apenas um novo teatro nacional, havia também duas novas salas públicas em Lisboa, o Teatro do Ginásio e o Teatro D. Fernando, que começaram a funcionar pela mesma altura, o primeiro em 1846, o segundo em 1849<sup>160</sup>. Sobrava pouco espaço para o velho edifício da Rua dos Condes.

No verão, ainda recebeu uma artista francesa, Mme Benitta Auginet, que para a Rua dos Condes se dirigiu depois de passar pelo S. Carlos. A sua especialidade eram «jogos de física», que a imprensa não achou particularmente inovadores. Vem citada como prestidigitadora francesa na *Carteira* de Sousa Bastos (p. 674), outros chamam-lhe «ligeirizas de mãos, e fantasmagoria», ou até bruxaria.

No final desse ano, a 12 de dezembro, o velho teatro ainda acolheu um espetáculo de benefício para auxílio do fardamento dos algarvios alistados nas companhias de voluntários que se estavam a organizar em Lisboa. As peças *A minha gata maltesa* (comédia), *Antony* (drama) e *A parteira anatómica* (farsa) foram representadas por uma sociedade particular. No intervalo da comédia ao drama, José Romano e Celestino cantaram o Hino da Carta Constitucional; os intervalos dos atos foram preenchidos com cantatas, pelos mesmos, e a jovem Amélia dançou a cracoviana; no intervalo do drama à farsa foi dançado um sexteto chinês. Este tipo de espetáculo, que ficou documentado por um programa guardado na coleção do Teatro Nacional D. Maria II, poderá eventualmente ter sido replicado, em aberturas meramente pontuais do Teatro da Rua dos Condes, que parecia condenado à ruína. O destino assim não quis, como veremos de seguida.

---

<sup>160</sup> Sobre estes espaços, vide Paula Magalhães, *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia* (2007), e Bruno Henriques, *Teatro D. Fernando: um teatro de curto prazo* (2013).

## **V. DA REABERTURA À DEMOLIÇÃO**

### **1. Propriedade do Teatro da Rua dos Condes**

A interrupção prolongada da atividade do Teatro da Rua dos Condes entre 1846 e 1852 coincide com um processo complicado de transição da posse do terreno e do edifício do teatro, entre o final da década de 40 e o início da década de 50. Em consequência de mudanças na Casa do Lourical, depois de se ter unido a propriedade do terreno com a do prédio, no início de Oitocentos, elas voltam a estar separadas. Ao fim de mais de um século, o Teatro da Rua dos Condes deixa de estar ligado a famílias nobres, e passa para as mãos de capitalistas.

O processo de dispersão dos bens da Casa do Lourical resulta da morte sem descendência do 4.º marquês do Lourical, e 8.º conde da Ericeira, D. Luís Eusébio Maria de Meneses Silveira (1780-1844)<sup>161</sup>. Entre 1851 e 1865, o edifício do teatro encontra-se na posse do tabelião António Pedro Barreto de Saldanha, que o arrematou perante o tesouro público, conforme carta passada em 29 de março de 1851, assinada pela rainha D. Maria II, e referendada pelo ministro da Fazenda, António Maria de Fontes Pereira de Melo. O chão estava na posse do conde de Lumiares, sucessor da Casa do Lourical na posse do vínculo instituído por Fernão Álvares de Andrada.

Na escritura de enfiteuse (ADL 64) assinada a 23 de março de 1859, o 6.º conde de Lumiares, José Manuel da Cunha Faro e Meneses Silveira, por 55\$400 réis anuais, dá de aforamento a António Pedro Barreto de Saldanha o terreno onde está assente o teatro, assim descrito: «um terreno sito nesta freguesia de São José, na Rua Oriental do Passeio Público, que parte pelo norte com prazo e prédios de António José Marques Leal, e por este lado tem duzentos e dez palmos, parte pelo nascente com prazo e prédios de José da Costa Carneiro, e Pátio do Tronco, e tem por esta banda cinquenta e oito palmos e meio para o Pátio do Tronco, e trinta e cinco e meio para o prazo do dito Carneiro, pelo sul parte com o mesmo Carneiro, para onde tem sessenta e dois palmos e meio, e com a Rua dos Condes, para onde tem cento e sessenta e três palmos e meio, e parte pelo

---

<sup>161</sup> Sobre a administração financeira da Casa do Lourical até às primeiras décadas de Oitocentos, vd. Monteiro, 1998: 374-382.

poente com a Rua Oriental do Passeio Público, e tem por este lado noventa e seis palmos, e forma uma área com dezoito mil duzentos e setenta e três palmos, e vinte e cinco centésimos de palmo, superficiais». Na altura, o edifício encontrava-se assim delimitado: «o teatro denominado da Rua dos Condes (...) tem para esta rua os números dez a treze, para a Rua Oriental do Passeio Público um portão com o número trinta A, e para o Pátio do Tronco os números dois a dois B».

A 27 de abril de 1865 (ADL 65), o conde de Lumiares compromete-se a vender a António José Marques Leal o terreno onde assenta o teatro, passando este último de imediato a usufruir do bem. Por escritura de 30 de agosto do mesmo ano (ADL 66), António Pedro Barreto de Saldanha reconhece Marques Leal como seu senhorio e passa a pagar-lhe o aforamento do terreno. A 30 de novembro de 1865 (ADL 67), Saldanha vende o prédio a Marques Leal por seis contos e quinhentos mil réis, valor pelo qual se encontrava hipotecado, ficando este último detentor do total da propriedade, terreno e edifício, recebendo logo a partir do mês seguinte as rendas pagas pela direção do Teatro da Rua dos Condes.

A 23 de abril de 1877 concretiza-se a derradeira transação do velho Condes, quando António José Marques Leal vende o teatro à Caixa de Crédito Industrial, uma sociedade anónima de responsabilidade limitada, com sede em Lisboa, na Rua dos Douradores n.º 72, representada pelos diretores Manuel Gomes da Silva e António dos Santos Miguéis (ADL 68). Fundada em 1869, a Caixa de Crédito Industrial destinava-se a prestar auxílio à indústria e ao comércio, suportada num capital considerável (Godolfim, 1974: 133).

A escritura, como é de lei, contém uma descrição do objeto da venda: «edifício do Teatro da Rua dos Condes, situado nesta cidade, na freguesia de São José, na Rua dos Condes, que tem números de polícia dez a doze modernos, tornejando para a Rua Oriental do Passeio Público, para onde tem o número de polícia oitenta, também moderno, tendo o seu fundo para o Pátio do Tronco, para onde tem os números três, quatro e cinco, igualmente modernos, com as suas respectivas oficinas e a casa ou loja de bebidas; e parte do norte com prédio deles, primeiros outorgantes [António José Marques Leal e sua esposa, D. Florinda Maria Vitória Cardoso], nascente com o dito Pátio do Tronco e prédio deles mesmos, primeiros outorgantes, na Rua dos Condes, número quatro, seis e oito, do sul com a dita Rua dos Condes e do poente com a dita Rua Oriental do Passeio Público».

O tabelião João Batista Scola resume as transações anteriores: «o terreno do dito edifício assim confrontado foi foreiro à casa dos condes de Lumiares na quantia de cinquenta e cinco mil e quatrocentos réis, e depois ao outorgante Il.mo António José Marques Leal, sendo atualmente livre pela consolidação dos dois domínios, em virtude da compra feita por ele, Il.mo António José Marques Leal, a António Pedro Barreto de Saldanha e sua mulher, por escritura de trinta de novembro de mil oitocentos sessenta e cinco».

Marques Leal não possuía apenas o teatro, mas também vários prédios em volta, e que farão parte da venda à Caixa de Crédito Industrial: «uma propriedade situada na dita Rua dos Condes, que tem os números de polícia quatro, seis e oito modernos, que está ligada ao botequim do referido teatro, e tem uma porta para o dito Pátio do Tronco com o número dois»; «um terreno situado na dita Rua dos Condes tornejando para a Rua de Santo Antão, outrora denominada da Anunciada, e para o Pátio do Tronco» – ou seja, todo o lado norte da Rua dos Condes pertencia a António José Marques Leal e esposa.

Em suma: «estas três propriedades assim contíguas, todas situadas na freguesia de S. José, vêm a formar todo o terreno desde a propriedade deles, primeiros outorgantes, situado na dita Rua Oriental do Passeio Público até à esquina da Rua dos Condes, toda a frente da Rua dos Condes até à Rua de Santo Antão e o terreno à face desta Rua até à propriedade, também deles, primeiros outorgantes, à face das ditas ruas, que tem os números cento cinquenta e cinco a cento sessenta e cinco, compreendendo mais todo o edifício do teatro, o terreno no Pátio do Tronco constante das indicadas escrituras e das a que elas se referem, onde se acham as respetivas medições, com exceção dos subterrâneos que existem ao lado da caixa do teatro e servem para arrecadação de vistas e para dependências do teatro, os quais ficam debaixo da propriedade deles, primeiros outorgantes, situada na dita Rua Oriental do Passeio Público, e são portanto independentes do teatro e não fazem parte dele».

O preço de vinte contos de réis (20.000\$000) compreende, além destas três propriedades, um conjunto de objetos que faziam parte do teatro (utensílios, cenas, vestuário e mais adereços); mas não os ditos subterrâneos, apesar de serem necessários ao funcionamento do teatro. É o que estipula a cláusula 6.ª:

Que, não entrando na venda os subterrâneos de que acima se fez menção, eles, primeiros outorgantes, se obrigam a conservá-los como dependências do teatro,

enquanto os segundos outorgantes, ou quem lhes suceder na direção da Caixa compradora, ou no domínio e posse do teatro, deles precisar para serviço do mesmo teatro, recebendo por eles a renda anual de sessenta mil réis, efetivos, metal sonante, e para esse fim poder-se-á registrar o arrendamento deles por tempo de dez anos sucessivamente prorrogáveis, enquanto aos inquilinos convier tal arrendamento, mas podendo terminar o arrendamento em qualquer ano, precedendo aviso a eles, primeiros outorgantes, ou a quem lhe suceder no prédio debaixo do qual ficam os ditos subterrâneos, com antecedência de seis meses, para mandar fechar a comunicação do teatro para eles. Porém, se o referido edifício deixar de ser teatro, ou seja em poder da Caixa compradora ou no de outra pessoa, cessará desde logo o dito arrendamento e poderão os primeiros outorgantes ou seus sucessores mandar fechar aquela comunicação, isolando os subterrâneos.

## 2. O Condes renasce

Não seria previsível, quando havia poucos teatros a funcionar na capital, que se deixasse esquecido o espaço que antes mesmo tinha servido para teatro nacional. No entanto, o Condes ficou abandonado por seis anos.

Nesses seis anos, houve quem propusesse o retorno de atividade. A *Revista dos espetáculos* noticia, a 1 de novembro de 1850: «Fala-se, não sabemos se com fundamento, da organização de um novo teatro na Rua dos Condes. Diz-se que certa atriz portuguesa, associada com um ex-empresário italiano, empreenderá o estabelecimento deste novo teatro, no qual, se o que afirmam é certo, representarão alternativamente uma companhia portuguesa e outra francesa». No entanto, o projeto não foi avante.

No Carnaval de 1852, porém, o velho Teatro da Rua dos Condes dava sinais de vida, mostrando vontade de renascer das cinzas, em passos de dança. José Francisco Lança, obtida a devida autorização superior, em 10 de fevereiro de 1852 (MR 10), aproveita a disponibilidade do espaço para nele organizar bailes, na época de Entrudo. Os anúncios de bailes eram frequentes nas secções de espetáculos dos periódicos, ao longo de todo o ano. Registem-se, como exemplos, o Baile Nacional, na Rua de S. Vicente, o Salão de Apolo, na Rua dos Fanqueiros. Era um divertimento procurado na capital por aquela altura.

A primeira *soirée* do Carnaval deu-se a 15 de fevereiro de 1852, com um «grande e sumptuoso baile de máscaras», das 20h à 1h da madrugada. Para o efeito, a estrutura foi adaptada pelo empresário: «tendo aproveitado o maior espaço que lhe foi possível, formou dois grandes salões, que, dominando um ao outro, apresentam uma perspectiva interessante, fazendo-os realçar mais com ricos ornatos, pinturas e iluminação por fora e por dentro, assim como fez também ornar os dois salões exteriores do teatro para servirem de recreio aos espectadores» (*O mensageiro lisbonense*, 14/2/1852). Havia bilhetes para camarotes de 1.<sup>a</sup> (2\$400), de 2.<sup>a</sup> (1\$920) e de 3.<sup>a</sup> ordem (\$960), para as frisas (1\$200), o salão (\$360) e a galeria (\$200).

Prosseguiram as *soirées* do Carnaval a 22, 23 e 24 de fevereiro, precisando o anúncio que «Todos os salões exteriores, até o da entrada, estão estocados, pintados de novo e mobilados competentemente». A promessa do empresário era a de oferecer «bailes de Carnaval que hão de rivalizar com os de Veneza, Roma e Paris».

Entretanto, o Circo de Madrid, a Praça do Campo de Santana e a Praça do Salitre proporcionavam divertimentos circenses e tauromáquicos aos lisboetas. No D. Maria II, *A profecia ou A queda de Jerusalém*, drama bíblico de José de Almada e Lencastre, era o sucesso do ano. No final de maio abria o Jardim Mitológico, com jogos, fogos de vistas, distrações, bandas, fogo de artifício composto e dirigido por José Osti, duas casas de pasto e uma loja de bebidas; a entrada a 160 rs. nos dias anunciados por cartazes, a 80 rs. nos outros dias.

A estes se juntaria, em setembro de 1853, o Jardim Chinês, com jogos e bailes, na Rua Nova da Alegria. E havia também o Passeio Público. Nos teatros, a concorrência ainda não era grande: além do Nacional, funcionavam o Ginásio e, com intermitências, o Salitre e o D. Fernando.

Os bailes trouxeram o Condes à lembrança, que parecia assim querer mostrar o quanto ainda valeria, para uma cidade a pedir diversão. A reabertura do Condes é um novo capítulo na sua história, mas também o lançamento de uma época de expansão dos teatros, nomeadamente com a construção ou adaptação de edifícios, não apenas em Lisboa, mas um pouco por todo o país<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> São exemplos o Teatro de D. Luís, inaugurado em Coimbra em 1861, e o Teatro Sá de Miranda, inaugurado em 1885 em Viana do Castelo. Em Lisboa, o novo Teatro do Ginásio estava a ser construído em meados de 1852 (Magalhães, 2007: 37).

É neste contexto que *O mensageiro lisbonense* de 12 de junho de 1852 anuncia para o dia seguinte, um domingo, às 20h30, no Teatro Nacional da Rua dos Condes, a primeira representação de *Lisbeth ou A reparação*, drama em 3 atos, de Victor Ducange, e de *Francisco António e Companhia*, comédia em 1 ato, imitação de Cruz e Silva. Havia cenários novos, da autoria dos cenógrafos Rocha e Vilela, e também vestuário novo.

13 de junho de 1852 é, por conseguinte, a data da reabertura do Condes, o primeiro espetáculo da empresa de José Vicente Soares, «marceneiro e proprietário de um antigo guarda-roupa que existiu no largo do Calhariz» (Bastos, 1898: 176). Tinha armazém de móveis na Rua do Loreto. J. V. Soares foi empresário do Salitre em 1842, juntamente com Ciríaco e Silva Vieira (*ibidem*: 218).

Ainda antes das *soirées* do Carnaval, José Vicente Soares havia firmado o contrato (ADL 69) de arrendamento do teatro com o proprietário, António Pedro Barreto de Saldanha<sup>163</sup>. É fixado por cinco anos, a contar do primeiro de abril de 1852, por apenas 15 mil réis ao mês. Em agosto, Soares junta ao negócio José Gregório de Azevedo, tornando-o sócio no arrendamento (ADL 70). No contrato, este último é descrito como proprietário, morador na Rua dos Cavaleiros, freguesia do Socorro.

Da companhia faziam parte os atores Joaquim Pedro Carreira, António Florindo da Costa, Joaquim Bento, Carlos António Rodrigues, Joaquim António Rodrigues Rolão, Vitorino Ciríaco da Silva (servindo também de ensaiador), César de Lima, António José Mendes, Nunes, Gonçalves, Caetano, José Carlos dos Santos, Queirós, Lobão, Franco, J. Ferreira. A estes se juntou António José Areias, regressado do Brasil, onde trabalhara na companhia de João Caetano. E as atrizes Maria Luísa Fialho, Adelaide Douradinha, Mariana Barral, Francisca Queirós, Maria da Piedade, Vitorina, Carlota Veloso, Maria da Luz Veloso, Maria Isabel, Maria Emília, Ludovina, Guilhermina Gazzaniga. Colaboravam os maestros Rodrigues Cordeiro e Vallucci.

O ministro do Reino, Rodrigo da Fonseca Magalhães, concede alvará de licença por um ano a José Vicente Soares e Joaquim Pedro Carreira para darem representações

---

<sup>163</sup> É de assinalar, nesta escritura, a delimitação moderna do local, discriminado segundo números de polícia: «o Teatro da Rua dos Condes com as casas que lhe pertencem nessa Rua, números dez a treze, e na Rua Oriental do Passeio Público o portão de entrada para a caixa do mesmo Teatro, com o número trinta e um A, e para o Pátio do Tronco tem três portas, que devem ter os números dois, três e quatro, que são duas do salão, e uma da loja de bebidas, com exclusão da quarta porta de Loja e das casas que lhe ficam por cima, e bem assim do terreno aonde hoje estão umas barracas, e forma um pátio, que fica entre o corredor do Teatro e a casa chamada do Capitão de Arroios, com a porta de entrada pela dita».

dramáticas neste teatro, a 27 de maio de 1852<sup>164</sup>. Com dramas e comédias traduzidos do repertório francês preencheu a empresa a primeira época da reabertura. Francisco Joaquim da Costa Braga, Eduardo Nascimento Correia e Francisco Xavier Pereira da Silva encontravam-se entre os colaboradores no âmbito da dramaturgia. Traduziram autores como Victor Ducange, Barrière, Villeneuve, Adolphe d'Ennery, Philippe Dumanoir e L. A. St.-Victor.

Porém, o texto que gerou maior discussão proveio de uma autora portuguesa, Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883). A sua farsa lírica em 1 ato intitulada *O regedor de paróquia* subiu ao palco do Condes a 23 de outubro de 1852. Recebeu ordem de suspensão, em poucos dias, da parte da Inspeção Geral dos Teatros, não obstante ter sido licenciada pelo Conservatório. O periódico *Gil Vicente* (30/11/1852) adiantou que se julgava «ter sido o regedor que costuma assistir às representações daquele teatro que por vias ocultas conseguiu tão arbitrária decisão». No entanto, para a autora, o motivo tornou-se evidente: uma questão de sexismo. O caso agravou-se quando, de acordo com Pusich, excertos da mesma obra foram integrados noutras peças em cena. A Inspeção, aí, nada fez para o impedir (*A beneficência*, 15/3/1853).

Estas acusações à empresa do Condes não ficaram isoladas. Outras críticas se ouviram, relativas à falta de um ensaiador, à deficiente qualidade literária das peças, à fraca habilidade dos atores, ou mesmo à imoralidade das escolhas. A *Revista dos espetáculos* (fev. 1853) desclassificou o renovado teatro, que não mais se livraria do laço às classes populares: «Este *pandemonium* de todos os artistas da quarta secção atrai a concorrência dos frequentadores do *baile nacional*, do *salão de Apolo* e dos sócios de todas as filarmónicas raquíticas de Lisboa e subúrbios».

Contudo, a empresa não foi além de fevereiro de 1853, deixando o Condes novamente vazio. José Vicente Soares e José Gregório de Azevedo desistem do arrendamento do teatro por escritura assinada em 27 de julho de 1853 (ADL 71).

No mesmo ano, é aprovado o Regulamento da Administração dos Teatros, por decreto do ministro Rodrigo da Fonseca Magalhães, a 22 de setembro de 1853, que substitui o de 30 de janeiro de 1846 (*Collecção*, 1854: 585-598). Em relação ao regulamento de 1846, na primeira parte, apenas muda a designação, de «segunda ordem» para «secundário».

---

<sup>164</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 1225, f. 105-106.



O novo regulamento estabelece que as quintas-feiras (quartas, durante a Quaresma) seriam dias reservados em exclusivo para função do Teatro de D. Maria II, proibindo-se qualquer outro teatro de abrir portas nesses dias (art. 34). Mais prescreve que nenhuma peça pode ser representada sem prévia censura (art. 39). Trata-se de um duplo exame, literário e moral. Por este último se entende que «O fim da censura moral é impedir que as peças dramáticas ultrajem a religião e os costumes, e convertam o palco em instrumento de sátiras pessoais» (art. 40 §1). Quanto ao literário, pretende assegurar a qualidade intelectual, a pureza linguística e a correção do gosto (art. 40 §2).

De registar ainda que os teatros secundários tinham obrigação de reservar, para cada récita, lugares para o governador civil, o inspetor geral dos teatros, o comandante da guarda municipal, o administrador do bairro e o comandante da guarda (art. 104 §3).

### **3. O estabelecimento da Associação**

Apenas em novembro de 1853 se volta a falar do Teatro da Rua dos Condes, com a notícia do estabelecimento de uma sociedade para gerir o local. A Associação do Teatro da Rua dos Condes nasce perfeitamente enquadrada num contexto de apologia deste modo de reunião de interesses de indivíduos, classes ou instituições.

A época apresenta numerosas associações nascentes, em variados quadrantes, desde as ciências e a educação, aos ofícios mecânicos. Favorecidas pela Regeneração, ultrapassada a desconfiança do cabralismo, as associações proporcionaram uma forma útil de organização, permitindo beneficiar os seus membros. Eram especialmente os cidadãos das classes operárias que assim se juntavam, por necessitarem de melhorar as condições de vida e aceder à instrução. António Rodrigues Sampaio publicava neste mesmo ano, no seu jornal *A Revolução de Setembro* (26/10/1853), um artigo alusivo às “Vantagens da associação”.

Apesar de se cruzar com incisivos obstáculos no caminho, e de ser a primeira dentro deste campo de atuação, a Associação do Teatro da Rua dos Condes revelar-se-ia um exemplo de sucesso, sustentando a atividade deste teatro durante trinta anos. Aspirava

também a fornecer um apoio à incerta vida dos atores e restantes artistas, uma garantia mais estável do que a de um empresário.

Matos Sequeira afirmou mesmo que os responsáveis pelo Teatro Nacional D. Maria II olharam com inveja o desenvolvimento da Associação. E o relato que o ator Isidoro deixou nas suas *Memórias* dá-a como benéfica: «Em outubro de 1853, organizou-se a Associação do Teatro da Rua dos Condes, que atingiu o número de cem sócios logo na primeira reunião, os quais, pelos seus amigos e famílias, foram desenvolvendo o gosto pelo teatro, olhando-o como seu, procurando por todos os meios o seu desenvolvimento moral e material, promovendo a venda de benefícios, passando casas, etc. etc.» (Ferreira, 1876: 167).

O ator acrescenta ainda que «Foram os iniciadores da ideia desta associação os srs. Francisco Ângelo da Silva Veloso e António José Areias, e a sua primeira direção foi composta dos srs. Veloso e ator Areias, e os ex.mos srs. doutores Mendonça (hoje barão de Mendonça), Agostinho Joaquim dos Santos, Ataíde e Melo e José Melquíades Ferreira dos Santos» (Ferreira, 1876: 167-168). O modelo vingou, e inspirou o Teatro de Variedades (Salitre) a organizar-se igualmente em associação, quatro anos depois, como recorda Isidoro.

Entre os acionistas da Associação do Teatro da Rua dos Condes, contavam-se importantes figuras do mundo letrado e artístico, como o jornalista e educador António Camilo Xavier de Quadros, o ator João Anastácio Rosa, o cenógrafo Joaquim Marcelino Alves de Lima e vários dramaturgos, como Joaquim Augusto de Oliveira e Carlos Augusto da Silva Pessoa.

O que os documentos notariais nos testemunham é que, a 26 de novembro de 1853, A. P. Barreto de Saldanha arrenda o Teatro da Rua dos Condes à respetiva empresa, representada por Agostinho Joaquim dos Santos, para o período de dezembro de 1853 a novembro de 1854 (ADL 72). Neste momento, como ainda não se encontrava consagrada legalmente a associação, os outorgantes previnem a alteração de estatuto da empresa para que o contrato possa eventualmente ser prorrogado: «no caso de a empresa continuar, ou como tal ou em sociedade ou companhia de acionistas, este arrendamento se entenderá também prorrogado por todos aqueles mais anos que ela durar, de sorte que este contrato ficará acabado com o acabamento da dita empresa,

sociedade ou companhia». A interpretação deste ponto, no entanto, constituirá mais tarde motivo de discórdia.

A sociedade vem reabrir os espetáculos no Teatro da Rua dos Condes a 21 de dezembro de 1853, com as comédias *Cosimo*, *Dois génios iguais não fazem liga*, *Em mangas de camisa* e *O meridiano*. Anuncia conjuntamente ao público os preços dos bilhetes: «Os camarotes de 1.<sup>a</sup> ordem de frente 1\$920; ditos dos lados 1\$440; 2.<sup>a</sup> ordem de frente 1\$440; dos lados 1\$000; 3.<sup>a</sup> ordem de frente \$960; dos lados \$720; frisas de boca 1\$000; dos lados \$960; por baixo da tribuna \$720; plateia superior \$240; dita geral \$160; varandas \$160» (*A Revolução de Setembro*, 20/12/1853). Não podemos deixar de notar que o preço dos lugares de varandas era exatamente o mesmo do Teatro do Bairro Alto em 1771.

Esta época inaugura também a voga das peças «ornadas de música», pelo que se vão tornar essenciais as colaborações de maestros como Joaquim Casimiro Júnior, José Maria do Carmo ou Eugénio Monteiro de Almeida. Notoriamente subira entre os espectadores o apreço pelos trechos musicais inseridos ou intercalados nas récitas, uma vez que os anúncios frisavam os aspetos musicais de cada espetáculo.

Após uma passagem pelo Ginásio, regressa o ator Areias, que mantinha elevada reputação. Não obstante, não escapou à crítica a presença de artistas «bastante esperançosos» nesta nova empresa. É o que se pode confirmar em nomes como José Carlos dos Santos (1833-1886), José Simões Nunes Borges (1826-1904) e Luísa Leopoldina Fialho (1838-1891). Esta última despontava como a atriz cómica preferida do público, revelando, igualmente, dotes para o canto.

A aposta era agora, claramente, na comédia, em vários formatos, destacando-se as comédias em 1 ato ornadas de música. Ao invés do que acontecera na época anterior, o drama tornou-se raro, o espaço afirmava-se cada vez mais como um teatro de comédia para as classes populares.

A Associação levava, pois, um bom começo: «O público vai simpatizando cada vez mais com este teatro; e damos-lhe razão; porque a companhia, se não tem notabilidades artísticas, possui porém alguns indivíduos bastante hábeis, e outros que revelam excelentes disposições. Os espetáculos são variados, e em todos eles tem reinado, até hoje, uma ordem digna de ser imitada em teatros de mais elevada categoria» (*Revista dos espetáculos*, jan. 1854).

*Mulher, marido e amante, Os abstratos, As literatas ou A reforma das saias, A filha bem guardada, Artur ou 16 anos depois, Os operários, A mestra de línguas* e ainda a cena cômica *A peça nova* ficam registadas como pertencentes ao lote das comédias mais representadas nesta época, que totalizou cerca de 70 réeitas.

A segunda época desta associação é inaugurada a 16 de julho de 1854, com as comédias *Um abade feliz*, tradução do ator José Carlos dos Santos, *Um casamento em miniatura*, original de Scribe (*Un mariage enfantin*) traduzido por António Mendes Leal, e *A habitação do crime*.

A companhia não regista grandes alterações, destacando-se apenas a entrada do ator Pedro Pinto de Campos e das atrizes Maria do Céu e Carlota Joaquina de Campos, esta última muito requisitada para cantar. Entrou também a dançarina Catarina de Ataíde, que fazia sucesso, principalmente nos passos espanhóis. Observa-se o ascendente dos dramaturgos José Romano e Carlos Augusto da Silva Pessoa; Joaquim Marcelino Alves de Lima era o responsável pelos cenários.

A direção toma a iniciativa de abrir o teatro aos jovens que pretendessem iniciar-se na arte dramática, conforme notícia publicada pelo periódico *O arauto* em 7 de novembro de 1854:

A direção deste teatro tem deliberado receber na qualidade de discípulos de declamação todas as pessoas de ambos os sexos que se queiram dedicar à arte dramática, e que não contem mais de vinte anos de idade, na certeza de que, reconhecendo-se-lhes mérito, a mesma direção começará por estabelecer a cada uma delas uma gratificação mensal, que será aumentada em proporção de seu adiantamento.

Porém, tão louvável iniciativa poderá ter caído, em consequência de desavenças pessoais, de que encontramos eco na extensa introdução de Francisco Ângelo da Silva Veloso, fundador da Associação, ao seu livro sobre a arte de declamar (1856). Veloso, contrarregra, defende que o cargo de ensaiador não deve ser desempenhado por um ator. E afirma que esta sua tese lhe valeu a inimizade de algumas pessoas, em particular de um dos atores, que precisamente acumulava a função de ensaiador. E que, finalmente, «o orgulho e a ambição» foram causa de não se levar avante o projeto da aula de declamação teórico-prática.

A peça que mais atraía o público, estreada pouco depois da inauguração da época, era o entreato cómico, com música, *O maestro e o seu galego*, composto e desempenhado por António José de Faria e Justiniano Nobre de Faria. O primeiro deles colaborava neste teatro também como coreógrafo e na conceção do vestuário.

Logo depois se destacou a comédia em 1 ato, tradução de Joaquim Augusto de Oliveira (1827-1901), com o título *O bloqueio de Sebastopol ou Um episódio da questão do Oriente*, fazendo alusão a acontecimentos coevos. A peça era anunciada nos jornais como «disparate cómico-satírico-burlesco em 1 ato ornado de coros, *couplets*, seguidilhas e bailado». Para a *Revista dos espetáculos* (set. 1854), o êxito justifica-se pelo efeito cómico dos diálogos e das situações:

Tem ultimamente servido de chamariz e atraído grande concorrência a este teatro a representação dum chistoso episódio da questão do oriente, intitulado *O bloqueio de Sebastopol*, imitação do *vaudeville Espanholas e Boyardinos*, escrito para o teatro do Palays Royal por MM. Labiche e Marc Michel. (...) O público ri sempre com gosto vendo as cenas burlescas e ouvindo os satíricos e engraçados ditos em que abunda a peça, para o bom êxito da qual concorre muito o sr. Faria no papel do general russo, e a sr.<sup>a</sup> Maria do Céu na provocadora parte da suposta espanhola.

A peça foi publicada no mesmo ano com o número 2 da série “Biblioteca dramática do Teatro Nacional da Rua dos Condes”. O primeiro número contém a comédia *Um casamento em miniatura*. A série corresponde a uma iniciativa da direção do teatro, com o intuito de contribuir para um montepio destinado a apoiar os artistas. O relatório apresentado pela direção aos acionistas no início do ano de 1855 reclama como um dos seus maiores feitos a contratação de Joaquim Augusto de Oliveira para «escritor do teatro» (MOPCI 1), pelo êxito que obtinham as suas peças junto dos espectadores.

Saíram dos prelos os textos de algumas das mais apreciadas comédias do Teatro da Rua dos Condes, apenas algumas, pois a variedade de espetáculos naquele espaço era assinalável. *Isidoro, o vaqueiro*, *A ramalheteira* e *O grumete* foram bastante apreciadas, a julgar pelo número de representações. Eugène Labiche (1815-1888) era um dos dramaturgos prediletos deste público, a quem não escapava a habilidade de construção de situações cómicas. Vários outros títulos foram traduzidos para português, e levados ao palco da Rua dos Condes, como *A filha bem guardada* (1854) e *Um quarto alugado a dois* (1856).

A comédia manteve o ascendente até aparecer, em 26 de março de 1855, o drama bíblico em 3 atos e 7 quadros, da autoria de José Romano, intitulado *Sansão ou A destruição dos filisteus*. A Biblioteca Nacional, na coleção de Ernesto Vieira, guarda a música manuscrita desta peça, composta por Joaquim Casimiro Júnior<sup>165</sup>. Segundo o anúncio d'A *Revolução de Setembro* (24/3/1855), o drama era «ornado de coros, harmonias, transformações e bailados», «o cenário, vestuário e adereces, tudo é novo». Até 1857, não deixou de fazer parte do repertório da Rua dos Condes. Regressaria depois, em 1863, para mais uma época de muitas récitas.

José Romano (1825-1887) foi, aliás, o autor de vários dos maiores êxitos deste período no Condes. Não é dele, porém, mas de Carlos Augusto da Silva Pessoa, a magia que surgiu também nesta altura e que disputava ao drama *Sansão* as preferências dos espectadores. Intitulada *A romã encantada*, esta peça, «ornada de bicharia tanto aquática como terrestre, acompanhada de bastantes sentenças morais» (*Mundo teatral*, 15/7/1855), manteve-se em cartaz até 1856 e reapareceu em 1860.

Em abril de 1855, faz a sua estreia no Condes um dos principais atores do terceiro quartel do século: Pedro Pinto de Campos debutou na comédia *Os aspirantes de marinha ou Um irmão caído das nuvens*. Antes apenas havia atuado como amador, todavia, em poucos meses passaria a ser considerado «o ator de mais inteligência e merecimento que tem a companhia deste teatro» (*Mundo teatral*, 6/6/1855). Demorar-se-ia ainda alguns anos na Rua dos Condes, e seguiria para uma carreira de maior alcance, chegando a ator de primeira classe no Teatro Nacional D. Maria II.

Com maior ou menor dificuldade, a Associação prosseguia na consolidação da nova imagem do Teatro da Rua dos Condes, que cada vez mais convencia a imprensa e o público. Voltemos à *Revista dos espetáculos*, onde se escreve, em novembro de 1854:

Sem receber auxílio algum do Governo, e entregue aos seus próprios recursos, este teatro vai caminhando com fortuna e merecendo sempre a proteção do público. E, para dizermos a verdade, se nem todas as produções que ali se apresentam são sempre de ótima escolha, se o desempenho das mesmas nem sempre é qual deveria ou poderia ser; é certo, porém, que algumas peças originais e outras traduzidas temos visto que são dignas de atenção e não fazem desonra aos seus autores e tradutores, nem a muitos dos artistas que as desempenham.

---

<sup>165</sup> Cota M.M. 36//1.

Em discussão orçamental no Parlamento, sessão de 12 de maio de 1855, o deputado Rodrigo de Meneses chegou a comparar o Teatro da Rua dos Condes ao Teatro Nacional, afirmando que não lhe ficava atrás, com atores tão bons ou ainda melhores. Em defesa do D. Maria II, o deputado Justino de Freitas admitiu que o Condes e o Teatro do Ginásio acolhiam maior número de espectadores, mas em desfavor da moralidade e do bom gosto.

Assim, depois de efetuada a experiência, avançavam os sócios para a consagração legal do organismo. É o cronista Júlio César Machado quem nos dá a notícia, num folheto d'*A Revolução de Setembro* (28/11/1854): «Temos à vista um projeto de estatutos que a empresa publicou, e que denota um certo espírito de progresso, já no plano para estabelecer a base dos interesses para a sociedade, já na atenção que ali se presta a quem escreve, aumentando os direitos de autor, e mantendo a dignidade dos escritores dramáticos». *A Revolução de Setembro* começaria em breve a publicitar as assembleias gerais da Associação.

Em meados de 1855, Agostinho Joaquim dos Santos, fundador da Associação, anuncia nos jornais o abandono da empresa, e de imediato o proprietário do edifício, António Pedro Barreto de Saldanha, medita tomar para si o negócio. Os sócios aguardavam na altura a aprovação dos estatutos da Associação. Todavia, Agostinho Joaquim dos Santos reconsidera a sua decisão, e o contrato de arrendamento permanece válido, havendo quem acusasse Saldanha de má fé, e outros, incluindo advogados, que o defendiam.

Entretanto, Saldanha chega a formar uma companhia para o Condes, mas, como perde a causa, assegura-lhe outro destino: o Teatro D. Fernando. Por isso, temporariamente, o Condes fica sem alguns dos principais artistas: Ana Cardoso, Luísa Fialho, Breia, Justiniano Nobre de Faria, Rolão, Santos, Queirós (cf. Henriques, 2013: 111).

Aprovados no Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, com a assinatura do ministro António Maria Fontes Pereira de Melo, em 4 de janeiro de 1856, na confiança de que o progresso da arte dramática e o «bem-estar daqueles que a ela se dedicam» resultariam do seu cumprimento, os Estatutos da Associação do Teatro da Rua dos Condes, pioneiros, compõem-se de nove capítulos, com 64 artigos.

Quem fez lavrar a escritura, a 29 de novembro de 1855, foram Manuel Patrício Álvares, presidente da Associação do Teatro da Rua dos Condes, José Joaquim de Barros,

presidente da comissão administrativa do mesmo Teatro, e Agostinho Joaquim dos Santos, na qualidade de antigo representante e acionista da Associação (MOPCI 2).

O primeiro capítulo trata da organização e dos fins da Associação, declarando-a constituída pelos seus sócios, isto é, acionistas. O artigo 2.º declara como fins da Associação: estabelecer e manter um teatro nacional e um montepio para os atores deste teatro. No aspeto financeiro, estabelece o artigo 3.º como fundo base desta associação o capital de cinco contos de réis (5.000\$000), dividido em mil ações de cinco mil réis (5\$000) cada uma.

Quanto à administração, determina-se, no artigo 6.º, a composição da mesa da assembleia geral por um presidente, um primeiro secretário e um segundo secretário, havendo ainda em reserva, para o caso de ser necessária uma substituição, um vice-presidente e dois vice-secretários. Para além da mesa da assembleia geral, determina-se a existência de um conselho deliberativo, composto de doze membros, para deliberar sobre todos os casos que exijam imediata convocação da assembleia geral (art. 7.º); de uma direção, composta de nove membros, com responsabilidade na administração dos fundos e na gerência da Associação (art. 8.º); e de uma comissão revisora de peças, composta de três membros, que tem como função a escolha das peças que devem subir à cena neste Teatro (art. 9.º).

O capítulo segundo trata da organização e do funcionamento da assembleia geral, esclarecendo desde logo que ela se compõe de todos os acionistas do sexo masculino (art. 10.º). Para funcionar, era obrigatória a presença de pelo menos 30 sócios (art. 12.º), e as suas decisões valeriam por maioria simples, isto é, com a aprovação de pelo menos metade mais um dos sócios presentes (art. 13.º). Tinha como períodos de reuniões ordinárias os meses de janeiro e julho, admitindo-se além disso a realização de extraordinárias (artigos 14.º e 15.º).

O capítulo 3.º refere-se ao conselho deliberativo, o qual se reuniria todos os meses (art. 20.º) e seria, no fundo, o órgão que acompanharia regularmente os trabalhos da Associação. O capítulo 4.º dispõe sobre a direção, organismo que desempenhava as funções cruciais da Associação (artigo 24.º), entre elas a contratação de todos os atores e mais empregados para o Teatro, receber todos os rendimentos e fazer todos os pagamentos da Associação, ou a distribuição de camarotes aos sócios.



O capítulo 5.º apresenta as funções da comissão revisora de peças, que são: ler e seleccionar as peças apresentadas ao Teatro, tendo em consideração a composição da companhia e o género que mais lhe quadre (art. 28.º). Tem particular relevo o artigo 33.º, que determina o seguinte: «Depois de qualquer peça entrar em ensaios, é proibido expressamente a seus autores, tradutores ou a outra qualquer pessoa, seja qual for o cargo que exerça na Associação, o aumentar ou diminuir cenas, fazer cortes ou emendas de qualquer natureza que sejam, a não ser de acordo com a comissão revisora».

Por outro lado, o capítulo 6.º, dedicado aos dramaturgos, começa por afirmar que «o fim da Associação deste Teatro é proteger quanto lhe seja possível os autores dramáticos nacionais» (art. 35.º) – propósito a sublinhar, tendo em conta a então incipiente protecção da propriedade intelectual. A Associação pretendia incentivar a produção nacional através de um prémio de trinta a cinquenta mil réis, a atribuir anualmente ao autor de peça original de um a três atos, seleccionada pelo Conservatório da Arte Dramática, e que o autor consentisse ser representada no Condes (art. 40.º).

Os restantes capítulos tratam de questões administrativas, bem como dos direitos e deveres dos sócios.

#### **4. Perspetiva do Condes popular**

Tendo assumido a feição de teatro de baixa comédia, de comédia simples, popular, imediata (como escreveu Júlio César Machado, no folhetim citado, «Os espetáculos deste teatro são de tão pouca pretensão, que não é preciso grande benevolência para concorrer ali com a certeza de passar uma noite agradável»), o Teatro da Rua dos Condes não deixa, apesar disso, de contribuir para uma certa intervenção social, especialmente dirigida ao público que o frequenta.

Por outro lado, constituiu assim uma memória das marcas do tempo, testemunhos do Portugal da Regeneração, espelhados em títulos como *O amor ao daguerreótipo*, *O caminho de ferro*, ou *As consequências de um baile de máscaras*. A caricatura da sociedade lisboeta movia os espectadores, fórmula que a revista do ano adotará como chave do êxito.

Na época sucessiva (1855/1856), a terceira da Associação, alarga-se o leque de comédias, e começa a notar-se a habilidade do ponto, Pedro Carlos de Alcântara Chaves (1829-1893), para escrever comédias e dramas populares. Na primeira récita, a 1 de julho de 1855, há já um hino da associação, cantado por toda a companhia depois da sinfonia de abertura.

O ator Manuel José Rosa Matos, vindo do teatro amador<sup>166</sup>, faz a sua estreia em 3 de agosto de 1855, na comédia *Um amigo desgraçado*, que teve neste dia a primeira representação. Pareceu ao articulista do *Mundo teatral* (15/8/1855) que o estreante se apresentou «com maneiras e porte delicado».

Começavam a fazer fortuna as diversas cenas cómicas que durante anos a fio atraíam os espectadores. Normalmente interpretadas por um só ator, exigiam intérpretes talhados para a imitação de tipos e de imagem cativante. Taborda, o *ex-libris* do Ginásio, foi, naquela época, o intérprete por excelência das cenas cómicas. Mas o Condes também os teve marcantes.

O ator Simões (José Simões Nunes Borges) afirmou-se como o primeiro a extrair gargalhadas dos espectadores da Rua dos Condes. José Romano compôs para Simões a cena cómica *Manel d'Abalada*, que se representou desde outubro de 1855 até julho de 1859, com algumas *reprises* na década seguinte, por obséquio do ator, que entretanto havia partido. *Manel d'Abalada* foi construída sobre o êxito do drama bíblico *Sansão*, encenando a situação típica do saloio que vai à cidade ver o espetáculo tão falado.

Simões ganhou por estes anos um ascendente na companhia, tornando-se o ensaiador principal. Antónia Gertrudes Pusich afirma, no número de 1 de setembro de 1855 de *A beneficência*, que o ator Simões «é o sustentáculo maior daquele teatro», pelas suas qualidades, na senda do modelo do ator Teodorico. A admiração por Simões chegava também dos companheiros de ofício:

No dia do benefício do sr. Simões no Teatro da Rua dos Condes, depois de o mesmo ator representar a cena cómica o *Manel d'Abalada*, depois de o público o ter vitoriado juncando o palco de coroas e flores, a companhia do mesmo teatro foi toda reunida ao camarim do beneficiado oferecer-lhe uma modesta coroa de louro, recitando o sr. Rosa Matos um soneto em que se fazia sentir ao distinto ator que ele era digno daquela oferta dos seus colegas. Este ato é uma prova solene da fraternidade que reina entre os artistas

---

<sup>166</sup> Atuava em 1850 na Sociedade Verdadeiros Amigos, no Teatro dos Anjos (*Eco dos operários*, 4/1/1851).

do Teatro da Rua dos Condes, e de quanto o sr. Simões se torna digno da estima que todos lhe tributam (*O recreio popular*, 1/11/1855).

Do lado das atrizes era Josefina Cordal quem se destacava, nas comédias *Tribulação e ventura*, *O sr. Palavra de Honra*, entre outras. Aparecera um ano antes, na comédia *Um casamento em miniatura*, e logo lhe observaram a «agradável presença» (*Revista dos espetáculos*, jul. 1854). Simões e Cordal, por serem os que mais agradavam ao público e à crítica, encontravam-se em destaque na maior parte das récitas, o que motivou o comentário de um jornalista: «Continua a atrair a atenção dos espectadores o sr. Simões e Josefina Cordal, e continuam a serem sobrecarregados estes dois artistas com papéis em todas as comédias. (...) Não seria mau que nos dessem também a conhecer o mérito do resto da companhia, e não nos apresentarem sempre um artista cuja habilidade já está reconhecida» (*O recreio popular*, 11/10/1855).

*O recreio popular* publicou (a 10 de abril de 1856) um poema dedicado a Josefina Cordal, delicada prova de admiração, assinada por M. M. dos Anjos:

À jovem atriz Josefina Cordal  
(5 de novembro de 1855)

Atriz, nessa senda, que mal encetaste  
Carreira espinhosa, que tens a trilhar.  
Não tremas, avante, estuda, não sentes  
Ao nome de glória teu peito pulsar?...

Tu és muito jovem, atriz, mas o génio  
Reluz-te na fronte de meigo sorrir!...  
À arte sujeita tais dotes, tão belos,  
Se queres alcançar-te brilhante porvir.

Nasceste é verdade num solo mesquinho  
E onde o talento, qual pobre flor,  
Definha e se murcha, s'acaso ao artista  
Vencer o desgosto, faltar o valor...

Atriz! eia pois... coragem... avante,  
Se tens fé na arte, novel coração,  
Estuda e não temas: teu prémio é seguro,  
As palmas, a glória, teu dote serão.

Durante toda a época e na seguinte, mantiveram-se Simões e Cordal as estrelas da companhia. Acompanhavam-nos, para além de Rosa Matos, Pinto de Campos, Pires,

Augusto César de Almeida, Joaquim Bento, Joaquim Pedro Carreira, Florindo, Faria, Domingos de Almeida, Loureiro, Joaquim António Rodrigues Rolão, Maria Emília Calegal, Margarida Xavier, Carolina Xavier, Felicidade, A. Seixas, Luísa Leopoldina Fialho, Rafaela Galindo, entre outros, de menor notoriedade. Destes, Rafaela Galindo, Augusto e Luísa Fialho eram os mais hábeis no canto, quando havia peças que o exigiam.

As estatísticas mostram que as peças mais representadas em 1855 foram: *A romã encantada*, *Sansão*, *O doido sem o ser*, e *As criadas*, cena de costumes. Na comparação com as restantes casas de espetáculos, o Condes ocupa a segunda posição, logo atrás do Ginásio, quanto ao número de peças apresentadas. Nomeadamente, o Teatro de D. Maria II levara à cena 29 títulos, o Teatro do Ginásio 53, o Teatro D. Fernando 25, e o Teatro da Rua dos Condes 44. Em qualquer um deles, é maior o número de traduções do que de originais, no entanto, a percentagem de originais é maior no da Rua dos Condes (*Revista dos espetáculos*, 29/2/1856).

Para o público, era essencial ouvir os *couplets* em vozes suaves, mais do que a originalidade dos dramas. Na capital, os divertimentos continuavam a diversificar-se. Agora eram os cosmoramas, de várias espécies. O da Rua Direita de São Paulo, por exemplo, figurava «todos os acontecimentos da guerra na Rússia, tomada geral de Sebastopol, torre de Malakoff e outras muitas vistas, todas de maravilhoso efeito», fazendo descontos para soldados e meninos (*A Revolução de Setembro*, 26/1/1856).

No decorrer desta época, sucede um momento crucial da sociedade. O Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria aprova a instituição e os estatutos (compostos de 9 capítulos e 64 artigos) da Associação do Teatro da Rua dos Condes, destinada a manter um teatro nacional e a estabelecer um montepio para os atores deste teatro. Recebem a assinatura do ministro António Maria Fontes Pereira de Melo, em 4 de janeiro de 1856.

A Associação confere ao Teatro da Rua dos Condes um carácter popular, assente num repertório de comédias, cenas cómicas, mágicas e dramas de espetáculo. Apesar de privilegiar as mágicas<sup>167</sup>, o Condes teria fracas condições para acolher este tipo de divertimento. Dizia o cronista da *Revista dos espetáculos*, em 16 de janeiro de 1856,

---

<sup>167</sup> A caracterização do género mágica, pouco estudado entre nós, foi abordada por Bruno Henriques na comunicação ao colóquio internacional “Teatro proibido e censurado em Portugal no século XIX”, sob o título “As mágicas, condescendência ao gosto”, a 19 de outubro de 2018, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

que «para a representação duma mágia é indispensável um teatro de maquinismo, (...) próprio para todas as mutações, aparições, ocultações, voos e abismos: preparado, enfim, para figurar todos os fenómenos celestes e terrestres, e quanto mais de caprichoso imagina o autor. O Teatro da Rua dos Condes está muito longe de poder satisfazer estas exigências». Além disso, considera não haver em Portugal um maquinista hábil para estes engenhos. Era nesta época João Vieira o maquinista do Condes.

A preferência pelo género cómico originava por vezes alguns deslizes, quando se esqueciam as regras da decência e da moral. Foi o que aconteceu com a comédia em 1 ato *O aboletado*, fortemente depreciada. O periódico *O pirata* (6/1/1856) acusa o Conservatório de se desleixar nas suas obrigações de avaliação: «Assim, o teatro, em vez de servir para a correção dos costumes, concorre poderosamente para a depravação da sociedade». A *Revista dos espetáculos* (16/1/1856) esclarece a objeção: a peça «está toda baseada sobre um pensamento altamente imoral e repugnante, como pode ser o de *uma mãe que se namora de seu próprio filho!*... A linguagem é também em geral muito rasteira e toda recheada de qui-pro-quos e de frases inconvenientes, daquelas que o público de outrora aplaudia, mas que a boa educação e o senso comum mandam que hoje em dia sejam completamente banidas da cena». Para piorar a situação, os atores desempenharam mal os seus papéis. Apesar das críticas, e com algumas modificações, a comédia esteve em cena todo o ano de 1856.

Sai à luz um regulamento, a 16 de janeiro de 1856, relativo à censura teatral – segundo o qual a censura moral e política dos teatros de primeira e segunda ordem (nesta última entra o Teatro da Rua dos Condes) cabe ao inspetor geral dos teatros, e a censura literária e artística cabe a uma comissão de censores<sup>168</sup>. O artigo 1.º estipula: «Nenhum drama poderá ser representado sem prévia censura» (*Diário do Governo*, 20/2/1856).

Umás vezes, era apontada a falta de mérito literário das «farsolas», insignificantes e pejadas de disparates. Outras vezes, era a insuficiência dos atores que os críticos apontavam. Eventualmente os periódicos desistiam de conceder alguma consideração a este teatro. Por exemplo, na comédia *Ser e não ser*, onde algumas das personagens pertenciam à alta sociedade, os atores não tinham capacidade para imitar a classe mais elevada, segundo afirma o articulista da *Revista dos espetáculos* (31/1/1856) – «Para

---

<sup>168</sup> Para uma síntese da legislação respeitante aos teatros de meados do séc. XVIII a meados do séc. XIX, vide a dissertação de mestrado de Emília Costa, *A vivência teatral entre 1771 e 1860*.

reproduzir na cena esse viver (...), é preciso andar no grande mundo, frequentar a alta sociedade, aliás a dama elegante sairá com modos de criada de servir e o fidalgo não passará de um trivial burguês».

E quando a companhia arrisca um drama, resulta ineficaz, de tal modo que a imprensa aconselha a empresa a dedicar-se à comédia. Os conselhos serão proveitosos, como iremos vendo. A *Revista dos espetáculos* de 15 de março de 1856 comenta, na recensão ao drama *Um homem de bem*: «A execução desta peça esteve abaixo de medíocre, e nem podia deixar de ser assim, visto que é superior às forças da companhia. Pedimos à associação deste teatro que se deixe de fazer representar dramas que, sendo desempenhados como *O homem de bem*, são uma espécie de caricatura; e que se dedique puramente ao género cómico, único com que poderá sustentar este teatro, onde o público gosta de rir, e com que a companhia poderá fazer melhor figura».

Com efeito, o Condes, dali em diante, especializa-se no espetáculo puro, não muito preocupado com afinamentos estéticos nem com o exercício do pensamento. Um teatro para se passar um bom bocado, distrair-se, divertir-se, tornando-se acarinhado pelas classes operárias. Alguns dos seus representantes, membros da Associação, pertenciam ao proletariado, ainda que a um proletariado esclarecido.

O Condes sobreviveu assim à concorrência de divertimentos diversificados na capital. No verão de 1856, fazia sucesso a Floresta Egípcia. Situada na Rua da Fábrica das Sedas (hoje Rua da Escola Politécnica), tinha jogos de recreio, baile, grande fogo de vistas, pantomimas e teatro na sala de cristal; a entrada na Floresta custava apenas 160 réis.

Uma das comédias de maior êxito neste período é, precisamente, direcionada aos interesses das camadas populares: «É uma peça escrita, sobretudo, para aquela plateia, ou para qualquer outra, cujos frequentadores se componham especialmente desses grémios industriais e populares, onde ainda se acham fundas e arreigadas muitas das crenças, muitos dos sentimentos que são uma formosa feição do carácter de todo o povo, e que já são uma desilusão nas classes que figuram mais alto na sociedade. (...) *Feio de corpo e bonito de alma* é uma cena íntima da vida operária» (*Revista dos espetáculos*, 31/7/1856).

A pequena comédia era um original de José Romano, e seria publicada dois anos mais tarde, conhecendo reedição. Aliás, no palco, ainda em 1863 era apreciada. Explorava o

contraste entre o desajeitado aspeto físico e a graça de espírito de uma personagem, interpretada pelo ator Simões. Mais uma vez, Simões recolhe aplausos também dos críticos, mesmo dos mais credenciados, como é o caso de José Maria de Andrade Ferreira:

O papel é difícil por causa das contrafeições e vícios de linguagem que é necessário imitar para apresentar o verdadeiro fundo ao carácter deste personagem (...). E diga-se a verdade, o sr. Simões lutou e lutou quase sempre com vantagem em todas estas dificuldades. O resto dos atores mesmo parece que capricharam no estudo dos diferentes personagens, porque o desempenho, em geral, é dos mais iguais e equilibrados que temos presenciado naquele teatro. Por aqui se vê que o que a companhia necessita é saber adequar-lhe o repertório às suas forças e à natureza das suas vocações artísticas, porque instintos cómicos e mesmo alguns talentos há-os na Rua dos Condes como nas outras cenas da capital (*Revista dos espetáculos*, 31/7/1856).

No entanto, na época seguinte, 1856/1857, a empresa volta a apostar no velho melodrama, com *A caverna do diabo*, uma tradução do espanhol, estreada a 21 de setembro de 1856. Constatamos que o público não deixou de apreciar um desfecho feliz, em que o vilão é punido e o virtuoso recompensado. Os atores desempenhavam bem os respetivos papéis, e a peça foi-se mantendo em cena até dezembro. Simões, Cordal e Pinto de Campos continuavam a destacar-se do resto da companhia nesta nova temporada.

Salienta-se da produção dramática de meados do século a escrita de peças que tomam o teatro, a vida artística, como centro da própria ação dramática. Nelas se poderiam ver retratados, por conseguinte, episódios comuns da gente do teatro. O Condes acolheu várias destas produções, uma delas nesta época de 1856/1857: *O teatro e seus mistérios*, comédia original de José Romano. Subiu à cena no dia 10 de novembro de 1856, em benefício do ator Simões, com peças de música da autoria de Santos Pinto, e interpretações de Josefina Cordal, Carolina Xavier, Simões, Augusto e Pinto de Campos. Atraía o espectador pelas remissões a figuras contemporâneas e pela graça de algumas situações. O beneficiado apresentou na ocasião mais uma das cenas cómicas que para ele se escreviam, intitulada *Cosme, o varredor*. Ao contrário do que prenuncia o articulista da *Revista dos espetáculos*, a peça entra no repertório dos anos seguintes.

No conjunto das obras, releva a supremacia de dramaturgos portugueses, a fornecer com peças novas, ligeiras, o palco do Condes. Poderemos nomear Francisco Joaquim da

Costa Braga, Carlos Augusto da Silva Pessoa, José Romano, Luís de Araújo, Pedro Carlos de Alcântara Chaves, Francisco Ferreira Serra, Pedro Pinto de Campos. Alcântara Chaves era também o ponto do Condes, função que desempenhou por muitos anos. Neste ano se estreou o autor Alfredo Ataíde, com *O génio enfreado*, comédia em 1 ato que se representou pela primeira vez a 26 de novembro de 1856. O discurso que os jornalistas lhe dedicaram era o costumado para estes casos: felicitação ao jovem autor, a quem, por ser estreante, se perdoam as falhas, mas não deixam de lhe apontar os erros, sempre com o intuito, dizem, de o ajudar a melhorar.

Algumas das produções destes dramaturgos eram, porém, imitações, adaptações ou traduções de *vaudevilles* franceses, que passavam aos nossos palcos designando-se comédias em 1 ato. Havia, por vezes, escolhas arrojadas, que os censores deixavam passar, mas não o público, tanto o espectador comum quanto o crítico de jornal. A tradução por Costa Braga do *vaudeville Propre à rien*, original de Léon Dumoustier, com o título *Por um triz!*, apresentada no início de outubro de 1856, causou escândalo. Conta o articulista da *Revista dos espetáculos* (16/10/1856) que a comédia «foi estrepitosamente pateada na primeira noite, e quanto a nós com toda a razão, porque ainda não vimos em cena produção tão indecente e repugnante... (...) para a qual não há crítica possível». Em vez de a retirar de cena, a direção resolveu reapresentá-la com cortes, o que resultou numa «desconcertada aglomeração de cenas sem nexos».

## 5. Um público genuíno

O facto de se apostar em autores portugueses e, por esta via, aproximar as personagens e os enredos da realidade portuguesa terá certamente favorecido a simpatia do público. *O que é o mundo!*, comédia-drama de costumes populares em 2 atos de Francisco Joaquim da Costa Braga (1831-1902), foi uma das peças que mais agradaram, encontrando depois sequência em *O que são as riquezas!* e *O que é Lisboa!*. A descrição d'*O cisne do Tejo* (22/12/1856) comporta um contributo para a caracterização deste público: «O 1.º ato (...) passando-se numa parte da Mouraria, tem atraído a concorrência dos moradores, vizinhos e vendilhões daquele sítio. Como figuram duas peixeiras, estas têm-se vestido e perfumado como se fossem para solenes bodas, e lá vão comprar o seu



bilhete das varandas para gozarem da peça; com os fadistas tem acontecido o mesmo, e com estes ainda mais, porque se veem reproduzidos por o sr. Augusto com todos os modos dum daqueles aguerridos lutadores de navalha». As varandas, situadas no ponto mais alto da sala, proporcionavam uma visibilidade reduzida, e por isso eram sempre os lugares mais baratos. Como explica um ator ao amigo a quem pretende vender um bilhete de benefício: «Quanto à altura, V. S.<sup>a</sup> deve saber que no teatro é o contrário da ordem do mundo. Quem tem menos dinheiro é que está mais elevado» (Chaves, 1866: 9).

Finalmente, o Condes reconquistava uma posição cimeira nas preferências do público. Segundo a *Revista dos espetáculos* de 16 de dezembro de 1856, «Passou-se quase que inteiramente a primeira quinzena de dezembro sem termos nenhum espetáculo novo neste teatro, mas, apesar disto, a plateia tem estado quase sempre cheia, a ponto de algumas noites se terem acabado os bilhetes e ficarem muitos *amadores* sem poderem entrar. É um milagre que só acontece na Rua dos Condes!».

De facto, poucos se poderiam gabar de idêntica fortuna. O milagre, na verdade, tinha um fundamento: o êxito das peças mágicas e dos dramas bíblicos prosseguia. *A romã encantada*, *A torre suspensa* e *Sansão* eram os responsáveis pelas enchentes do Condes. Mas talvez fosse mais do que isso: a magia do próprio Teatro da Rua dos Condes, que cativou os espectadores desde o primeiro instante. Não importa qual o espetáculo:

É ainda uma condição boa deste teatro: rara é a peça que deixa de agradar; quer seja boa, quer seja má: tudo, ou quase tudo, é aplaudido freneticamente. Tanto o dramático como o cómico inspiram igual interesse. Em palmas nenhum teatro rivaliza com a Rua dos Condes. Ali só se ouvem aplausos estrepitosos e bravos entusiásticos. As pateadas são raríssimas, e ainda bem um pobre *profano* não mexeu um pé, já centenaes de vozes estão a gritar como possesso “fora a pateada, fora a pateada”; e o desgraçado cidadão é filado por meia dúzia de esbirros ou municipais e posto fora do teatro, quando não vai parar com os ossos à estação!... Os *habitués* deste teatro entram na firme tenção de se *divertirem*, e *divertem-se* sempre, deem-lhe o espetáculo que lhe derem. Não querem ser perturbados, por nenhum *desalmado*, durante as mágicas sensações que estão gozando. Bem hajam eles: estão em sua casa e não querem que ninguém lhes vá lá impor as leis! (*ibidem*).

A existência de uma associação a reger este teatro contribuía para consolidar o auditório, mantendo uma legião de associados como espectadores fiéis. Chegou a falar-se de *teatromania*. O Condes, afinal, beneficiou da perda do estatuto de teatro nacional:

«Enquanto o nosso teatro normal está quase que às moscas, o Teatro da Rua dos Condes está sempre cheio a transbordar!» (*Revista dos espetáculos*, 16/1/1857).

No meio deste entusiasmo, chega no dia 10 de dezembro de 1856 a comédia *Os três inimigos da alma*, uma tradução de Carlos Augusto da Silva Pessoa, que integraria o repertório por quase cinco anos. Com interpretações de Josefina Cordal, Rafaela Galindo, Pinto de Campos, Simões, Pires, a peça era ornada de coros, canções e *couplets*, mais um segredo para encantar os sentidos do espectador. Além disto, a transparência e universalidade da mensagem: glória, amor e dinheiro são os três inimigos da alma.

Segundo as estatísticas da *Revista dos espetáculos* (16/1/1857), as peças originais que no Teatro da Rua dos Condes tiveram maior número de representações, em 1856, foram, efetivamente, *A torre suspensa*, *Feio de corpo e bonito de alma* e *O que é o mundo!*. Porém, as traduções ultrapassaram os originais, tal como em quase todos os restantes teatros lisboetas, exceto o D. Fernando.

A 16 de janeiro de 1857, teve lugar uma representação particular, desempenhada por alguns amadores e vários artistas da companhia, com o fim de solenizar o terceiro aniversário da instalação da sociedade e a aprovação dos seus estatutos pelo Governo. As comédias escolhidas foram *A quanto obriga a necessidade*, *Por causa do peixe assado*, *O que é o mundo!* e *O trapeiro*, num espetáculo onde não faltou o hino da Associação. Poucos dias depois o Condes recebia um ilustre convidado, aliás assíduo, o ator Taborda, que representou a cena cómica *O cantor cosmopolita*. Geralmente, aparecia no palco do Condes em dias de benefício, oferecendo ao beneficiado uma atuação.

Em fevereiro, a empresa arriscava numa ópera cómica em 1 ato, *Abracadabra*, com música do compositor José Maria do Carmo. Em geral, agradou, no entanto, expunha os defeitos vocais de alguns intérpretes, nomeadamente da atriz Galindo, acusada de escassa afinação e desconhecimento da língua portuguesa. Assim, a peça teve carreira curta.

Nas réeitas do Carnaval acentuava-se ainda mais a afluência:

Só vendo é que se pode fazer ideia do fervor com que os *habitués* disputavam o campo à viva força, e o denodo com que sustentavam o posto que trabalhosamente haviam

alcançado depois de árduas e penosas fadigas. Era um quadro realmente digno de se ver, e inteiramente original. Por um lado as disputas acaloradas por causa dos lugares, por outro os gritos estrepitosos e rouquinhos de “fora, fora; ordem, ordem”; daqui o gordo burguês a queixar-se que o esmagavam de encontro a um banco, dali o aprimorado caixeiro a lastimar-se por ver a sua casaca domingueira toda suja de branco por uma abalroadela que lhe dera um cidadão enfarinhado; por este lado os municipais de espada em punho a empurrarem todos a torto e a direito, não sabemos para quê, nem com que fim, e por aquele uma boa parte da plateia, de pé, em cima dos bancos a vociferar, com cara de papões, contra os pobres diabos que não encontravam lugares e cujo único crime era não terem onde se sentar!... Tal foi o quadro que presenciámos neste teatro (*Revista dos espetáculos*, 28/2/1857).

A 14 de março de 1857, representa-se pela primeira vez o drama em 2 atos *Carolina ou Um rasgo do marquês de Pombal*, de José Joaquim Vieira, em benefício do ponto, P. C. de Alcântara Chaves, e do ator Joaquim Bento. Pertencia a um género que já poucos favores colhia, quer da crítica quer do público, como bem nota o articulista da *Revista dos espetáculos* (31/3/1857): «A moderna escola já não permite o género grosseiro de melodramas sanguinolentos, e quer apenas o drama desta sociedade e desta época, o drama de todos nós, que vivemos neste século de caminhos de ferro, de telégrafos elétricos, de tudo, enfim, que parece querer vencer o espaço e aproveitar o tempo fugitivo e rápido que o homem tem de passar sobre a terra». Mas, como o autor se lançava então aos palcos pela primeira vez, obteve condescendência, particularmente do cronista Júlio César Machado. Apesar do aceitável e regular desempenho, o drama não chegou a uma dezena de representações.

Para não quebrar o ritmo dos êxitos, a empresa do Condes apostou na *reprise* de *Má cara e bom coração*, tradução de *Michel et Christine*, de Scribe, onde havia tido sucesso a atriz Luísa Fialho em 1855. Desta vez era o ator Augusto quem se destacava. E lançou a comédia nova de Costa Braga *O que são as riquezas!*, que subiu à cena a 16 de maio de 1857, para dar sequência a *O que é o mundo!*.

A comédia de Costa Braga daria uma excelente oportunidade para apreciar uma boa parte da companhia que em 1856/1857 atuou no Condes: de atores teve José Simões Nunes Borges, Pinto de Campos, Pires, Rolão, Saraiva, Loureiro, Rodrigues, Paula, Pereira, Joaquim Bento, Florindo, Pinto, Vidal, Marques, Trindade, Augusto César de Almeida, Domingos de Almeida, Joaquim Pedro Carreira; de atrizes teve Josefina Cordal, Rafaela Galindo, Joana Carlota, Margarida Lopes, Luísa Fialho, Maria Emília, Margarida Xavier, Amélia, Carolina Xavier, A. Seixas, C. Araújo; entre os dançarinos continuava a destacar-se Carolina de Ataíde. O ensaiador continuava a ser o ator

Simões, o ponto também o mesmo, Alcântara Chaves, os cenógrafos eram Rocha e Rodrigues.

O “Relatório da Comissão de Censura Dramática respetivo ao ano de 1856”, datado de 30 de março de 1857 e publicado em julho do mesmo ano n’*A Revolução de Setembro*, revela dados extremamente abonatórios para o Teatro da Rua dos Condes. De facto, comparado aos outros teatros da capital (D. Maria II, Ginásio, D. Fernando, Teatro da Floresta Egípcia, Salitre), apresentou o maior número de peças (95) e de originais (64, para 6 imitações e 25 traduções). Assim, o Condes abrigava um impressionante número de 56 dramaturgos.

Na globalidade, a avaliação era positiva, no que diz respeito à produção dramática nacional. O presidente e relator da comissão, José da Silva Mendes Leal, conclui: «A produção nacional cobre já a importação (...). De todos os teatros o que mais se avanta no número de peças enviado à censura é o da Rua dos Condes (...). De todos é também o de D. Maria II o que menos abundante se mostra, sendo o seu algarismo de 36 peças e 21 escritores».

Assim que se chegou a uma resolução das desavenças entre o proprietário do local e a Associação, a direção da Associação avançou com melhoramentos no espaço, que a *Revista dos espetáculos* nos descreve, a 16 de abril de 1857: «A sala foi toda pintada de branco e guarnecida de elegantes ornatos doirados, no lugar da antiga tribuna fizeram-se quatro camarotes novos, o lustre foi aumentado com mais lumes, estabeleceu-se uma nova plateia de assinatura com bancos de palhinha, e finalmente o teatro foi decorado com um novo pano de boca pintado pelo sr. Rocha».

Mas, antes de terminar a época, maior surpresa estava reservada a este teatro: o reaparecimento da estrela Emília das Neves, que pisava de novo o palco que a vira florir. Foi também um pretexto para a alta sociedade lisboeta visitar o antigo teatro da moda. A atriz, contracenando com os melhores artistas da companhia do Condes, escolhe uma das suas antigas glórias para a primeira récita, a 27 de junho de 1857, em seu benefício, o melodrama de Pixérécourt *O peregrino branco ou Os meninos da aldeia*. A crítica, porém, longe da adulação que lhe concedera duas décadas antes, já não se achava disposta a elogiar a escolha, visto que pertencia a um género que muitos consideravam ultrapassado, por excesso e inverosimilhança.

No entanto, amenizando a *soirée*, Emília das Neves apresentou-se ainda na cena dramática *A arte e o coração*, de Paulo Midosi, e na poesia de Bulhão Pato intitulada *A saudade*. Embora ainda reconhecidas as suas excepcionais qualidades de interpretação, aparecem enaltecidas ao mesmo nível as interpretações do restante elenco. Emília das Neves representou ainda neste teatro nos dois dias seguintes, 28 e 29 de junho.

Na verdade, o teatro manteve-se aberto todo o verão de 1857, até com algumas peças novas. Entre elas, a comédia mágica de José Romano *O feiticeiro de Karnak*, que pareceu demasiado absurda, pouco cuidada nos efeitos visuais, e, por consequência, não conseguiu grande êxito. Não obstante, o vestuário, as decorações e os quadros finais salvaram a peça. Oferece-nos, porém, ocasião para registar a conformidade do ator Florindo com este género: «O sr. Florindo, o mágico encartado do Teatro da Rua dos Condes, foi dotado pela natureza com todos os predicados para aquele emprego: voz cavernosa, fisionomia terrível, olhar penetrante, gesto melodramático, figura empertigada» (*Revista dos espetáculos*, 16/7/1857). António Florindo da Costa, nascido em 1826, estreara-se como ator profissional precisamente no Condes, desde a reabertura, nele se mantendo até à época de 1857/1858, após o que prosseguiu carreira dramática em vários teatros da capital e do resto do país, até 1879 (Bastos, 1898: 265-266).

As mágicas constituíam o ex-líbris deste teatro, por esta altura: cada récita incluía uma peça mágica como eixo da representação, que sustentava a profusão de títulos novos em cartaz. Só em agosto – mês tradicionalmente de menor afluência de público, porque muitos lisboetas saíam no verão – de 1857, a empresa ofereceu seis peças novas, comédias, sobretudo: *Sou genro de minha filha*, *O senhor Nicola*, *Martírios e rosas*, *O casamento de contrabando*, *Por causa do peso*, e *Bento Marimbas* (*Revista dos espetáculos*, 31/8/1857). Para o público da Rua dos Condes, uma obra como *Martírios e rosas*, original de Pedro Carlos de Alcântara Chaves e Pedro Pinto de Campos, adquire maiores simpatias, uma vez que contrapõe os valores de uma pobreza honrada aos de uma ânsia de dinheiro sem escrúpulos.

No mês seguinte, continuam as estreias: *Uma proeza*, comédia em 1 ato, traduzida do francês, *Os dois soldados*, comédia em 1 ato, imitada do *vaudeville* *Le meunier, son fils et Jeanne*, de Edmond de Biéville, *A arte e a associação*, monólogo dramático, original de Pedro Carlos de Alcântara Chaves, desempenhado pelo ator Rolão, *O que é a fortuna*, comédia-drama em 2 atos original de Joaquim José de Sousa Sabrosa, *Um*

*ensaio*, comédia original de Sousa, *Cecília de castigo*, comédia em 1 ato, imitada do *vaudeville* francês *Cerizette en prison*, *O mestre Gaspar Caveira*, cena cómica original de Alcântara Chaves, desempenhada por Joaquim Bento.

Nem todas as estreias tiveram a melhor receção, e o ritmo de novas produções foi abrandando até ao final do ano. Mas há uma razão externa para isso: a epidemia de febre amarela que assolou Lisboa nesta altura. O D. Maria II, o S. Carlos e o Ginásio são os únicos teatros que anunciam espetáculos em novembro de 1857, e esparsos. Houve também um teatro mecânico no Largo da Anunciada, e o Café-Concerto, no Largo da Abegoaria. Emília das Neves e outros artistas foram para o Porto; elementos da companhia do Condes deram representações noutras localidades, como Alhandra.

## **6. Momentos difíceis para a Associação**

A situação era de crise financeira da Associação. Foi necessário reunir uma comissão para estudar os meios de a salvar. Da comissão fazia parte Francisco Vieira da Silva (1825-1868), reconhecido defensor da ideia de associação, impulsionador de diversos organismos associativos e colaborador da imprensa operária. Filho de um funileiro realista, foi aprender o ofício de tipógrafo, na tipografia de José Martiniano da Silva Vieira. Devido a fraca saúde, não pôde trabalhar como compositor, pelo que se tornou revisor de vários jornais. Filiado no partido setembrista, tomou em 1845 e 1846 parte ativa nas lutas políticas, já como jornalista. Em 1851, discursou no parlamento pedindo a representação das classes laboriosas. Em 1852 foi nomeado amanuense das obras públicas, e em 1859 comissionado pelo Governo para a subdiretoria da folha oficial, o *Diário de Lisboa*, onde se manteve até falecer. Pelos serviços prestados durante a epidemia de 1857, recebeu o hábito da Torre e Espada de valor, lealdade e mérito. Foi presidente do Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas, da Associação Tipográfica, da Associação dos Canteiros e de outras (*Crónica moderna*, 31/12/1881).

Vieira da Silva convidou o jornal *A Revolução de Setembro* a pronunciar-se sobre a melhor forma de «salvar a empresa». A resposta surgiu num artigo assinado por António Camilo Xavier de Quadros, a 11 de dezembro de 1857. O jornalista aconselha,

em primeiro lugar, o recurso aos poderes públicos, considerando que este teatro «não tem menos direitos a ser amparado do que o Ginásio, e o sorvedouro de contos de réis D. Maria, pois desta proteção o Estado receberá vantagens avultadas, propagando este género de empresas teatrais». Oferecer benefícios a baixo preço, recolher donativos e angariar novos sócios seriam outros elementos da estratégia proposta. Aconselha ainda a Associação a formar definitivamente o montepio dos atores previsto nos seus estatutos mas não concretizado.

Por último, indiretamente acusa a direção de atuar sem consultar a assembleia geral nem publicitar as suas decisões. A usurpação de poderes pelas direções torna-se, segundo o autor, causa de disfunções nas associações. Por isso, conclui: «A Associação do Teatro da Rua dos Condes tem o gérmen da sua ventura e da sua prosperidade no coletivo dos seus associados, e esta crescerá até ao belo e grandioso a par do engrossamento do seu número de associados se uma ilustrada e honrada direção zelosamente der cumprimento aos estatutos e regulamentos por que é eleita, e assim conservando-se nos limites das suas atribuições».

A *Revolução de Setembro* anuncia, a 10 de dezembro de 1857: «Parece-nos que no próximo domingo, 13 do corrente, abre novamente o Teatro da Rua dos Condes, que a fatal epidemia por que passamos obrigara a fechar, o que se consegue a esforços da zelosa e ativa comissão administrativa nomeada nas atuais circunstâncias. Já nesta noite representará o ator Simões, apenas convalescente do seu grave ataque da epidemia reinante». Em janeiro de 1858, os espetáculos parecem retomar a frequência habitual.

A 12 de fevereiro de 1858 estreia a revista do ano anterior, em 3 atos e 10 quadros, ornada de coros, intitulada *Civilização e progresso*, da autoria de Costa Braga e Francisco Serra. Era a primeira revista do ano a subir ao palco da Rua dos Condes, algum tempo depois do aparecimento do género em Lisboa<sup>169</sup>, todavia, não obteve êxito. Ao cabo de escassas récitas, foi retirada de cena: «O público pateou-a, e o crítico de *O português* declarava, no dia seguinte, que tinha passado uma “má noite”, embora considerasse “admirável e formosa a maneira por que [nela] se achavam sistematizadas as sensaborias”...» (Rebelo, 1984: 69).

Felizmente a Associação encontrou, em pouco tempo, uma peça que viria a agradar duradouramente aos espectadores: a comédia-drama de José Romano *O 29 ou Honra e*

---

<sup>169</sup> A 11 de janeiro de 1851, no Teatro do Ginásio, a revista *Lisboa em 1850* (Magalhães, 2007: 70).

*glória*, estreada a 27 de fevereiro de 1858, em benefício do ator José Simões Nunes Borges. Inicialmente, porém, teve de se desembaraçar de alguns obstáculos, segundo conta *A Revolução de Setembro* de 6 de março:

Ontem subiu novamente à cena no Teatro da Rua dos Condes a comédia-drama *O 29 ou Honra e glória*, que estivera por alguns dias interdita, em consequência de o comandante em chefe do exército proibir que praças de pret dos corpos da guarnição servissem de comparsas no pessoal da mesma peça, que se passa num quartel, e é toda cheia de peripécias militares. Dizem-nos que o comandante em chefe passara esta ordem com o fundamento de que na peça aludida se davam atos de insubordinação, e se provocava a indisciplina. Parece-nos que aquela repartição tem demasiado escrúpulo. Vimos a peça, tem-na visto muita gente, muitos militares, e ninguém lhe encontra essas provocações. Se, para conduzir a ação ao seu fim, há um ou outro desvio das praxes e regras disciplinares do exército, lá vem depois o castigo (...). E, demais, não foi a peça revista pela comissão de censura dramática, nomeada pelo Governo, para manter as conveniências sociais, morais e políticas no teatro, de que se pudessem afastar os autores? (...) a autoridade superior militar andou sem razão (...). Esperamos ver a ordem revogada (...).

Entrevê-se, deste modo, a reunião de ingredientes caros às plateias do Condes. As peças militares, tal como as mágicas, eram geralmente bem aceites, apoiadas em excepcionais efeitos visuais.

Assim, *O 29* manteve-se popular por muito tempo, e dele derivaram as cenas cómicas *O 30* e *O 31*, com intervenção do próprio José Romano e interpretação do ator Taborda, que por vezes visitava o palco do Condes. O final da época 1857/1858 ainda registou duas estreias de relevo: o drama em 3 atos *O anjo Maria*, de António César de Vasconcelos Correia; e a comédia de costumes, ornada de coplas, cantigas populares e bailados, em 1 ato, *O mineiro de Cascais*, de Joaquim da Costa Cascais (pela primeira vez neste teatro e a benefício do cofre da Associação).

Simões, o ensaiador e mais popular ator do Condes naquele momento, estava no entanto de saída para o Ginásio. Vem substituí-lo, no cargo de ensaiador, o experiente Bernardo Vítor de Mendonça, que conhecia o palco do Condes desde a década de 1820. Outro nome acarinhado pelo público do Condes, a atriz Josefina Cordal, saiu também para o Ginásio. Na companhia, permaneciam nomes já consolidados na casa e entravam alguns novos: os atores Domingos António de Almeida, César, Silvério da Silva Gil, Rolão, Joaquim Bento, Carreira, Amaral, Augusto, as atrizes Luísa Fialho, Felicidade Perpétua Xavier, Camila Amélia Simões, Gertrudes Maria Saraiva.



A abertura da nova época, 1858/1859, fez-se a 4 de julho de 1858, com duas novas comédias, *A ramalheteira*, em 3 atos, e *As duas cartas*, em 1 ato, servindo simultaneamente para debut do ator Silvério da Silva Gil; e, dias depois, mais uma nova comédia em 1 ato, intitulada *Atrás dum genro*. Ainda no dia 15 do mesmo mês, em récita de gala pelo aniversário da rainha D. Estefânia, a estreia de uma ópera cómica, imitação de António Mendes Leal, com o título *Luís XV e a Dubarry*.

As estreias sucederam-se pelo mês de agosto. *Os encantos de Medeia*, comédia do antigo repertório, adaptada agora por Carlos Pessoa, ornada de visualidades, coros, *couplets* e bailado, música do maestro Monteiro de Almeida, terá sido a que mais agradou. Era, pois, a centenária ópera cómica que António José da Silva compusera para o Bairro Alto transformada ao gosto do espectador oitocentista. Não admira que houvesse mais tarde quem equiparasse as óperas do Judeu às mágicas: «Não se enganava Sousa Viterbo quando, em 1902, intuía que, se as peças de António José da Silva “se reproduzissem no palco, poderiam entrar talvez na categoria das *mágicas*, tantas são as mutações de cena e as metamorfoses dos seus interlocutores”» (Rebelo, 2010: 370-371).

O mesmo autor adaptou mais tarde *O labirinto de Creta*, mas não resultou tão bem, a julgar pelo escasso número de récitas. Sucedeu à primeira no êxito a comédia-drama em dois atos *Paulo e Maria*, de Costa Braga, com música do mesmo maestro.

A companhia achava-se reduzida, em relação à época anterior, mas entraram a meio da época mais alguns artistas. Foi o caso da atriz Camila Amélia Simões, que pertencera ao Teatro D. Maria II, e que fez a sua estreia no Condes a 14 de novembro de 1858. Segundo *A Revolução de Setembro* (25/11/1858), «Agradou pela maior parte, e agradaria geralmente, se não fosse a natural timidez, tão desculpável, de encarar pela primeira vez uma plateia diferente daquela que se está costumada a ver. Esta artista tem continuado a agradar, e se estudar poderá colher alguns louros na cena dramática, sobretudo em papéis de sentimento».

Pouco depois subia à cena nova mágica, continuando este género uma aposta da empresa. *O príncipe verde*, em 3 atos e 12 quadros, imitação de Carlos Pessoa, com cenários de Lima Júnior e Vilela, obteve elogios da crítica («O vestuário é riquíssimo, e os finais dos atos são de magnífico efeito», lê-se n’*A Revolução de Setembro* de 28 de

novembro), e prosseguiu as representações, junto com pequenas comédias, até janeiro de 1859.

Também o ator Amaral, que fez a sua estreia no Condes nesse mês, na comédia *Os pajens de Luís XII*, e na ópera cómica *A flor da serrania*, alcançou os favores da crítica, pelo menos a do jornal *A Revolução de Setembro* (2/2/1859): «Entrou em cena com bastante presença de espírito e senhor dos seus papéis. Dotado de uma fisionomia simpática, com muita naturalidade, tanto na repetição da frase como na gesticulação, e tomando posições elegantes na cena, o jovem ator agradou e foi justamente vitoriado, sendo digno do auxílio e proteção pública».

No entanto, nem toda a crítica era benévola para com o velho teatro. O *Arquivo universal*, em 4 de julho de 1859, a propósito do benefício de Pedro Carlos de Alcântara Chaves, lamenta que a inteligência deste artista seja desperdiçada no «antro chamado Teatro da Rua dos Condes, onde se perverte o português, se assassina a arte, e onde quebram cabeças, impunemente». O quebrar de cabeças deverá ser alusão aos tetos baixos do edifício, amaldiçoados por outras vozes em diferentes ocasiões. O periódico *A federação* (5/3/1859) questiona a posição de primeira atriz concedida a Felicidade Perpétua Xavier, e aponta a falta de policiamento, num espaço onde frequentemente os espectadores se envolviam em desacatos.

Entre as diversas cenas cómicas e comédias representadas ainda esta época, há que registrar, pela frequência em cartaz, *O grumete* (que já vinha de 1854), com música de Joaquim Casimiro Júnior, *Um namorado exemplar*, de Eduardo Coelho, *Um sapateiro industrial*, de Garcia Alagarim, e ainda *Luísa e Augusto*. Os títulos apontam para a natureza ligeira destas comédias, geralmente a acompanhar peças de maior envergadura, mas que, não raro, constituíam a principal atração para o espectador do Condes. Na verdade, o «novo» Condes estava a consolidar uma nova reputação: «teatro destinado a recrear e instruir as classes populares, que pela maior parte o frequentam» (*A Revolução de Setembro*, 10/8/1859).

## 7. Temas contemporâneos em palco

O corpo de atores manteve-se estável até à década seguinte, conservando nomes fortes como Joaquim Bento, Augusto César de Almeida, Domingos de Almeida, Joaquim António Rodrigues Rolão, Luísa Leopoldina Fialho, Felicidade Perpétua Xavier, Joana Carlota, entre outros que circulavam. A direção da Associação estava renovada: era presidida pelo médico Duarte Ferreira Severino, e integrava o dramaturgo Carlos Augusto da Silva Pessoa.

O verão de 1859 foi passado em Almada e em Setúbal, onde a companhia deu uma série de espetáculos com os maiores êxitos, obtendo bom acolhimento. Tomou de arrendamento o teatro de Setúbal até ao mês de setembro (*A Revolução de Setembro*, 28 e 29 de julho de 1859). Aliás, *A Revolução de Setembro* noticiava, a 1 de outubro de 1859, que o Teatro Bocage, onde a companhia da Rua dos Condes se encontrava a trabalhar, contava extraordinárias enchentes. Por isso, apenas em outubro inaugurou a nova época na capital.

Entretanto, o palco do Condes recebeu, a 10 de agosto de 1859, a companhia do Teatro Nacional, que participou num espetáculo de benefício do cofre da Associação, representando as comédias em 1 ato *Amor virgem numa pecadora* e *Amor jovem num peito velho*. Tal visita motivou avaliações negativas, que consideravam aquele palco indigno dos melhores artistas portugueses. Era esta a opinião do jornalista do *Arquivo universal* (15/8/1859): «É tempo que o comissário do Governo ponha termo a estas peregrinações pelos teatros de segunda ordem: tais viagens, além de serem danosas para o teatro, não acreditam os atores nem auxiliam os beneficiados». Esquecia, pois, que esse mesmo palco tinha sido a casa dos primeiros atores portugueses, onde nasceram os talentos da nova geração, onde o teatro português se regenerou, e por onde continuavam a passar, ainda que em início de carreira, quase todos os melhores intérpretes da arte dramática.

A novidade da reabertura, em outubro de 1859, foi a cena cómica *Um discípulo de Mr. Herrmann*, desempenhada pelo ator Augusto. Aludia aos artifícios do prestigiador alemão que alcançou sucesso em Portugal, através dos seguintes quadros: 1.º O café do grão-mogol, 2.º O lenço viajante, 3.º O lenço indiano, 4.º O chapéu do diabo.

A companhia da época 1859/1860 teve como atores Augusto César de Almeida, Domingos de Almeida, Joaquim Bento, J. A. R. Rolão, A. J. Pereira, Augusto César de Aguiar, Faria, Pinto de Campos, Francisco Teixeira da Silva Pereira, Loureiro, Meneses, Barros, Florindo; como atrizes Luísa Leopoldina Fialho, Felicidade Perpétua Xavier, Joana Carlota, Carolina Pereira, Amélia Virgínia, Rafaela Galindo, Carolina Xavier. Uma companhia «limitadíssima e pouco apurada», segundo *A Revolução de Setembro* de 30 de outubro de 1859. Por isso, a contratação do ator César, que vinha do Teatro Nacional, onde lhe recusaram aumento de salário, constitui a mais positiva novidade da época. No mesmo comunicado, o comentarista lamenta: «sentimos que o ator César saia do teatro normal para o da Rua dos Condes, onde terá de adquirir alguns defeitos, se quiser agradar às plateias menos ilustradas, que só aplaudem o exagero, e pedem a um grito e a uma visagem a satisfação que lhes não dá um papel bem compreendido e executado nos limites da verosimilhança».

Nos bastidores, trabalhavam o cenógrafo Cândido José Xavier; João Batista, adrecista; Maria Rita, encarregada do guarda-roupa; o encenador era o antigo ator Bernardo Vítor de Mendonça. Da música estavam encarregados os maestros Eugénio Monteiro de Almeida e José Maria do Carmo. Entre os autores mais representados nesta época contam-se Eduardo Coelho, Francisco Joaquim da Costa Braga, Pedro Carlos de Alcântara Chaves, Diogo José Soromenho e A. Pereira Varela. A direção da Associação coloca n' *A Revolução de Setembro* de 11 de outubro de 1859 um anúncio para dar de arrendamento os botequins do teatro. O velho Condes já tinha, então, mais do que um botequim, o que leva a crer que o botequim, ou café, do teatro era na verdade o estabelecimento mais sólido desta coletividade.

Em 1860 volta ao Condes a revista, embora desta vez com uma configuração especial. Trata-se da *Revista do ano de 1859*, escrita por Pedro Carlos de Alcântara Chaves, e estreada a 2 de janeiro de 1860. Apesar de se intitular revista, consiste, na verdade, em uma cena cómica, desempenhada pelo ator Joaquim Bento. Ou ainda, uma «cena com pretensões a cómica e adubada com alguma música», tal como vem designada no folheto, publicado sem data.

Joaquim Bento representa Portugal como «velho janota, de luneta e xaile-manta, apoiado a uma bengala, porque padece dos calos», entra numa sala pobre e dirige-se ao público com um rol de lamentações. Primeiro a vela de sebo, porque não pode ainda

usar iluminação a gás. Os vizinhos são um espanhol, um francês e uma inglesa, e de todos tem queixas a fazer. O dinheiro é-lhe escasso, no entanto, apresenta-se janota.

Pelo meio, sente uma algazarra: «É a companhia do Teatro da Rua dos Condes que chega de Setúbal. Deixou os habitantes daquela vila encantados com os *Encantos de Medeia*, apesar de *Os inimigos da alma* lhe terem feito frente» (Chaves, 1860: 4). A companhia do Ginásio chega do Porto, a do Variedades de Santarém. A personagem desenrola uma narrativa sobre os espetáculos mais vistos e os atores mais famosos na capital, e até as exposições de feras e raridades. E encontra mais uma incongruência: tantos divertimentos para um velho pobre.

Há também os jornais, os almanaques, as revistas, em grande número e permanente flutuação, que vão mantendo o velho ocupado. Até porque, no que diz respeito a melhoramentos materiais, eles vão com «o andamento das obras de Santa Engrácia» e com promessa «de estarem acabados quando as galinhas tiverem dentes» (Chaves, 1860: 6). A implementação do sistema métrico também deu que falar a Portugal, prometendo confusão nas medidas. Entremeia e termina com versos cantados: «Se gostaram da revista, / Se julgam que não fui mal, / Peço palmas portuguesas / Cá p'ra o velho Portugal» (Chaves, 1860: 8). Aqui estava, pois, uma nova revista inventada, simples e curta, mas obedecendo ao preceito de passar em revista os principais acontecimentos do ano.

A *Revista*, juntamente com *O que é Lisboa*, comédia-drama de costumes populares em 1 ato, ornada de coplas e coros, original de F. J. da Costa Braga, com música sobre motivos populares composta por Monteiro de Almeida, a comédia-drama *Honra e pobreza* e a mágica *O príncipe verde* foram as peças dominantes do primeiro semestre de 1860, sempre acompanhadas de pequenas comédias e cenas cómicas.

Entre estas últimas, salienta-se a recuperação de *Manuel Mendes*, em abril, com interpretações de Augusto, Rolão, Faria e Luísa Fialho. Bem a propósito, pois a significância de Manuel Mendes não estava ainda esgotada, sobretudo para um público genuíno, como o da Rua dos Condes. É a partir desta reposição que o Condes recebe um dos maiores elogios, proveniente de um dos principais folhetinistas da época. Júlio César Machado escreve, n' *A Revolução de Setembro* de 17 de abril de 1860:

A Rua dos Condes existe! Manuel Mendes renasceu! (...) Renasceu a farsa, senhores! A farsa boa e franca, que não se disfarça para nos fazer rir, e que ri ela mesma das condições modernas da forma e do estilo! (...) está sendo hoje extremamente difícil achar um sítio onde a gente se ria! (...) a comédia fina é agora tão delicadamente espirituosa que adormece o espectador sem o menor esforço. Hoje o negócio mais difícil é rir! (...) É o único teatro de Lisboa em que o espectador não vai para ser visto... mas para ver!... (...) No Teatro da Rua dos Condes, Manuel Mendes é quase todo em música, parodiado dos trechos mais populares e estimados do repertório lírico de Itália. Eu não aprovo nem a ideia, nem o efeito: a ideia é confiada, e o efeito é, a meu ver, desvantajoso. O Teatro da Rua dos Condes, todavia, não fez mais do que pôr em cena a farsa, arranjada ou desarranjada como se deu no Teatro de D. Maria II, depois de se haver dado no teatro do sr. conde de Farrobo, para onde tinha sido composta. A maior parte daquelas frases de uma graça tão nacional e acentuada vemo-las metidas na música, atropeladas em maus versos! (...) Manuel Mendes cantando não é Manuel Mendes! O Teatro da Rua dos Condes, na minha opinião, é um teatro simpático. Ali não se especula. Uma empresa de acionistas sustenta este velho templo da arte, e alguns deles sacrificam-se para conservarem esta reminiscência viva dos primeiros tempos da arte em Portugal! O público da Rua dos Condes é o melhor dos públicos: não especula também! Aplauda frenético, fervoroso, ardente, sem ter no fim dos seus aplausos a esperança de uma entrevista! É o amor solene e grave da arte pela arte. Não faz a corte às atrizes, e é capaz de se fazer matar por elas! Há ali partidos, batalhas, ódios eternos, dedicações extremas... e tudo pela arte! Pela arte, tudo! A companhia é bastante regular para um teatro desta ordem, e possui alguns artistas de merecimento, que fariam carreira se um bom ensaiador os auxiliasse: distinguem-se no desempenho de *Manuel Mendes* os srs. Augusto, Rolão, Faria e a menina Fialho, que é uma pequena criatura galante e simpática, dotada de uma voz breve mas agradável, que tem feito o delírio da plateia da Rua dos Condes!

Em julho, reapareceu a mágica *A romã encantada*, agora com cenas novas pintadas por Cândido José Xavier. Segundo conta *A Revolução de Setembro* de 15 do mesmo mês, a escolha das bailarinas gerou atritos na preparação do espetáculo. As récitas não pararam durante o verão, e incluíam peças novas, sendo a principal o drama militar *Garibaldi*, estreado no final de agosto.

*Garibaldi*, escrito por Carlos Augusto da Silva Pessoa e Pedro Carlos de Alcântara Chaves, com interpretações de Faria, Domingos, Joaquim Bento e Luísa Fialho, prova que nem só de enredos fantasiosos vivia o velho teatro. O assunto do novo drama era retirado da guerra pela unificação da Itália, que estava a acontecer naquele momento, o qual permitia não só confirmar o interesse de Portugal na sucessão dos acontecimentos mas também fazer reviver entre nós o grito da liberdade, que, para os portugueses de meados do século, continuava a soar nos corações.

Voltamos ao folhetim para a descrição da peça por Júlio César Machado: «quatro atos rápidos, cheios de movimento, de coplas, de conjurações, de vivas e morras, de exércitos para um lado e para o outro, de música marcial, de aclamações à liberdade e

de gritos entusiastas à causa da Itália, enchem a noite numa agitação contínua de tambores, prisões, navios, tropas e povo!». O espetáculo tornava-se, pois, muito animado, e unia atores e público num único sentimento:

Nas récitas de domingo, o teatro toma uma fisionomia revolucionária, apenas comparável aos tempos de crise, em que a sr.<sup>a</sup> Radicci cantava o hino da Maria da Fonte! O público da Rua dos Condes, que é um público sincero, ao domingo sobretudo! acompanha ansioso o andamento da ação, e não poderia descrever-se a sua alegria quando vê Garibaldi entrar em Palermo, à frente do seu exército, laureado, farto de música, coberto de flores que das janelas lhe atiram as damas, cercado de hinos, de aclamações e de vivório! Oh! a plateia palpita, estremece, pula e estorce-se!

- Viva Garibaldi! diz uma voz no palco.

- Viva! respondem os atores.

- Viva! grita a plateia! (*A Revolução de Setembro*, 4/9/1860).

O ator Rolão tornou-se o ensaiador, na época 1860/1861. Para tais peças era necessário grande trabalho da cena, na criação de efeitos visuais espetaculares. Começa então a destacar-se o nome do maquinista João José de Amil, encarregado desta tarefa durante vários anos. Recebeu elogios pelos seus trabalhos, sobretudo nas peças mágicas. Amil era respeitado também pelas exposições que apresentava, como esta, publicitada na imprensa: «Espetáculo curioso – O artista português João José de Amil vai exhibir a segunda coleção de objetos do reino animal e vegetal no seu excelente microscópio solar acromático estabelecido no Largo de S. Domingos. Esta segunda exposição é ainda mais interessante que a primeira, e observam-se ali também muitos insetos vivos» (*A Revolução de Setembro*, 15/4/1863).

As peças novas, na primeira metade da época 1860/1861, não foram muitas: uma atualização, por Carlos Pessoa, de *Pedro, o Grande ou Os falsos mendigos*, que o padre José Manuel de Abreu e Lima havia urdido décadas antes; as pequenas comédias *O vizinho do 4.º andar*, *O cavalheiro das damas*, *Primeira família*, *Os banhos do doutor Bonifácio*; o drama *Culpa e perdão*, de Pedro Carlos de Alcântara Chaves. Entra a atriz Emília Eduarda, a 12 de novembro de 1860, e o ator Simões parte para o Brasil, dois meses depois, mas, em geral, a companhia mantém-se estável.

A estatística do movimento dramático de 1860 (*A Revolução de Setembro*, 24/1/1861) revela que um total de 58 peças propostas pela sociedade gestora do Condes deu entrada no Conservatório Dramático, consistindo em 21 comédias originais, 8 traduzidas, 13 imitadas, 8 dramas originais, 5 cenas cómicas e 3 óperas cómicas. Destas peças, apenas

5 foram reprovadas, algumas notificadas para emenda, e 44 aprovadas. A leitura desta estatística permite ainda verificar que, nesta altura, para além do Condes, eram considerados teatros secundários de Lisboa os teatros do Ginásio, Variedades e D. Fernando.

A reentrada de Raimundo de Queirós Sarmiento (1832-1924), na época 1860/1861, constituiu uma das principais novidades, uma vez que o ator Queirós se tornaria um dos emblemas do Condes deste período. Apenas com a transformação da gerência em 1866/1867, quando entram José Carlos dos Santos e Tasso como empresários, se verificará uma profunda mudança na companhia.

Estava no auge a reputação da atriz Luísa Leopoldina Fialho, sobretudo pela sua aptidão para os papéis cómicos. Ela era «a coquete da Rua dos Condes, a feiticeira dos olhos negros e pé pequenino» (*A Revolução de Setembro*, 17/10/1860). *Luisinha, a leiteira*, peça cómica escrita por Pedro Carlos de Alcântara Chaves, era uma das suas principais interpretações. A cena de Luisinha (interpretada por Luísa Fialho) é o campo, os seus modos são de saloia, a sua linguagem é do povo (um dos segredos de Chaves é, precisamente, dar às personagens o competente sotaque). Nas cenas cómicas, desempenhadas geralmente por um único intérprete, cria-se uma empatia com o público, a quem o ator se dirige diretamente; e há também versos cantados entre as falas – Luisinha dedica-os a contrastar os costumes da cidade (que ela conhece de lá vender leite) com os do campo, com graciosidade. Luisinha é cortejada pelos rapazes da aldeia, entre eles o Descasca Milho. A cena cómica de Alcântara Chaves fez tanto sucesso que teve um prolongamento na série dos Descasca Milho, que veremos adiante.

Chegou a falar-se, em meados de 1863, na sua escrituração para o Teatro D. Maria II, mas manteve-se no Condes, fazendo perdurar o feitiço Leopoldina sobre os espectadores. As ocasiões de benefício da atriz permitiam a manifestação plena da admiração que nutriam por ela: «Viram-na como saiu esplêndida ao tablado a agradecer measureira os aplausos frenéticos da plateia que a adora? Não há dúvida, Luísa Fialho, a chistosa lacaia, é princesa no palco da Rua dos Condes. Deus deu-lhe olhos buliçosos, ademanos chocalheiros, e um pouco de talento cénico, e uma voz insinuante para ela encantar as turbas, e não há gloria dramática naquele palco, e não há ali uma ovação sem a risonha Luísa» (*A Revolução de Setembro*, 26/10/1864). Luísa Fialho era genuinamente acarinhada, em todas as noites de espetáculo. Por ela, mesmo os espectadores de classe mais elevada marcavam presença: «Espectadores de boa



sociedade, entre eles os atores e atrizes principais de D. Maria II. Finalmente, uma noite de glória» (*ibidem*).



Fig. 14 – Luísa Leopoldina Fialho (coleção Jorge de Faria)

## 8. O reinado das mágicas e das cenas cómicas

Ao começar o ano de 1861, uma nova mágica vem dominar os cartazes durante os meses de janeiro e fevereiro: trata-se de *O castelo de bronze*, de Carlos Pessoa. O edifício esteve em obras, durante o mês de janeiro, de modo que a estreia se deu apenas no final do mês (*A Revolução de Setembro*, 16/1/1861). A julgar pelo número de representações, mantém-se elevado o gosto pelas mágicas. De resto, segundo a opinião do jornalista d'*A Revolução de Setembro* (29/1/1861), o espetáculo estava bem feito:

*O castelo de bronze* tem agradado muito. As cenas e o vestuário são bons, e o maquinismo corre bem, causando entusiasmo a cena da transmigração em que as almas entram pelos corpos dentro, como se fossem espadas a meterem-se pelas bainhas. É uma tal contradança de espíritos, ali por aquele palco, que mais de um lapónio sincero estremece no seu lugar da geral, e fecha a boca, com medo de voltar a casa sem a sua alma. A transformação do sofá em carroça e a saída do provedor para fora da caixa em que se esconde são visualidades de bom efeito. O diálogo é correto e por mais de uma vez crítico, sem contudo ofender personalidades.

Em final de fevereiro de 1861, chegou nova revista em forma de cena cómica, de Pedro Carlos de Alcântara Chaves, com música de Monteiro de Almeida e interpretação de Joaquim Bento. Segundo a descrição de Luís Francisco Rebelo (1984: 73),

O agrado que a Revista do ano de 1859 suscitou levou-o [Alcântara Chaves] a repetir a mesma fórmula no ano seguinte: desta vez a personagem que resume, galhofeiramente, os sucessos de 1860 é “um velho ainda rijo”, o Sr. Lisboa, que vive numa casa pobre com “móvel de pau dum lado e móvel sumptuosa do outro” – o que ele explica numa cançoneta jocosa:

Quem me vê no meio da rua  
Não me chama sapateiro;  
Lá fora pareço rico,  
Mas sou pobre verdadeiro.

Nesta casa onde me vedes  
Tenho o tipo retratado,  
Com a pobreza de Alfama  
Junta ao luxo do Chiado.

Como na revista anterior, o comentário passa da imprensa aos teatros, dos toiros ao circo (com uma alusão ao empresário inglês Thomas Price, que construíra na horta do Salitre o primeiro edifício destinado a espetáculos dessa natureza, a que deu o seu nome) – não deixando de criticar-se o que já então era um vício nacional:

Divertimentos não faltam  
No caso de haver dinheiro,  
Mas os nossos pouco apanham  
Porque é pouco p’ra o estrangeiro.

E cada uma das secções temáticas em que o texto se dividia era rematada por uma cançoneta, após uma espécie de bordão que pontuava o discurso do Sr. Lisboa – “Enfim, são coisas” – como, ulteriormente, viria a tornar-se habitual.

A mágica continuaria a representar-se até ao verão, quando um incêndio travou o sucesso. Dele temos conhecimento por uma nota junta ao anúncio do espetáculo do dia 28 de junho: «Tendo a direção mandado fazer novos fatos para a mágica *O castelo de*

*bronze*, em lugar dos que se queimaram no incêndio do dia 10 do corrente, previne-se o público que sábado próximo (29) subirá de novo à cena a referida mágica» (*A Revolução de Setembro*, 27/6/1861). Presumivelmente, o incêndio terá atingido somente o guarda-roupa, e talvez apenas o da mágica, uma vez que os espetáculos pararam escassos dias.

Em todo o caso, saliente-se que a direção considerou que valia a pena mandar fazer novos fatos para a peça, antecipando o prolongamento do sucesso. Na verdade, a mágica continuou em cena até meados de agosto, e foi logo substituída por outra, *A corça branca*.

Para os cronistas, as mágicas eram um género de puro espetáculo, difícil de descrever. Ainda assim, quando se debruçam sobre alguma das mágicas em cartaz, produzem apreciações valiosas. Por exemplo, segundo a *Crónica dos teatros* (19/4/1864), o espectador das mágicas é «infantil», porque se diverte a ver monstros, seres encantados, coloridos, imaginários, em situações de conto fantástico: «Caros leitores! Fazer a apreciação de uma mágica em que o infantil espectador das Variedades ou da Rua dos Condes esbugalha os olhos para ver multiplicarem-se os príncipes verdes, amarelos, encarnados e de todas as mais cores, como uma abóbora se transforma num castelo, uma gata numa mulher e homem em um macaco, é coisa muito difícil, e tal apreciação não pode escrever-se senão também por arte mágica».

A opinião de Manuel Pinheiro Chagas é semelhante, embora emitida em diferente perspectiva. Para o autor de *A morgadinha de Valflor*, as mágicas agradam ao povo, e o povo é como uma criança: «No Teatro da Rua dos Condes subiu à cena uma nova mágica, do sr. Pessoa, intitulada *O leilão do diabo*. Enchentes, como é de uso, e a peça sem abandonar o cartaz. Nem é melhor nem pior do que outra qualquer. É uma mágica. Muitas visualidades, muitas transformações, espírito grosso, e linguagem *à l'avenant*. Que mais se pode exigir deste absurdo género, inventado para beneficiar os cofres dos teatros e acariciar o gosto dessa eterna criança, que se chama povo» (*Anuário do Arquivo Pitoresco*, set. 1864).

Os autores que tinham a habilidade de escrever mágicas eram, assim, dramaturgos respeitados, quer pelo público quer pelos empresários – no sentido em que proporcionava, aos primeiros, satisfação emocional, e, aos segundos, satisfação

financeira. Eis a explicação, segundo J. B. de Araújo Assis (*Crónica dos teatros*, 3/9/1864):

Os teatros secundários, sem subsídio do Governo, na vida de parasita em que vivem, vão, quando os cofres se exaurem, rogar ao proprietário de tal nome uma mágica, um *salvatério*, uma fonte de receita, uma tábua de salvação!... E ele, com aquela presteza que todos lhe conhecem, e com aquele poderio sobrenatural de que dispõe em larga escala, trata logo de pôr dique às desgraças teatrais, apropriando às cenas já existentes, às máquinas já feitas, aos vestuários em segunda mão, uma peça que desafia a concorrência e provoca a gargalhada dos amadores do impossível.

Na época 1861/1862, não houve grandes alterações na composição da companhia. Mantêm-se também o ensaiador Rolão, o cenógrafo Cândido José Xavier, o maquinista João José de Amil, e a colaboração dos maestros compositores Eugénio Monteiro de Almeida e José Maria do Carmo.

A mágica *A corça branca* alcançou tanto êxito quanto a sua antecessora – embora se tenha mantido somente dois meses em cartaz. Ela realizou o prodígio de mobilizar o público num período menos propício, o verão, quando meia Lisboa sai da cidade. Daí o panegírico da *Crónica dos teatros*, de 1 de setembro de 1861: «qual é o poder admirável que tem força bastante para congregar por noites de agosto, numa estufa de poucos metros de circunferência, quinhentas ou seiscentas pessoas todas ávidas de calor, de sensações, de extasiados abrimentos de boca, de prodígios, de encontrões e de barulho? (...) Um simples cartaz tem este poder (...). E esse cartaz anuncia um espetáculo no Teatro da Rua dos Condes, que são os cartazes a que tenho visto obrar mais milagres.

- *A corça branca!*».

No segundo semestre da época, veio outra mágica satisfazer os desejos dos espectadores: *A serpente dos mares*, que subiu à cena em fevereiro de 1862, mantendo-se em cartaz até ao fim do ano. Era uma comédia mágica de grande espetáculo, de Carlos Augusto da Silva Pessoa, onde se destacavam as atuações de Luísa Leopoldina Fialho (Iacaiá), Felicidade (princesa), Queirós e Augusto.

A opção por este tipo de peças é um dos motivos que explicam o descaso genérico dos periódicos dedicados às artes em relação aos espetáculos do Condes. As revistas de crítica com maior qualidade, aspirações literárias e colaboradores de renome raramente ocupavam as suas colunas com comentários a peças que não tinham elevadas conceções

estéticas. Os espetáculos que não ambicionavam mais do que divertir (em salas que na verdade não tinham obrigação de fazer outra coisa) eram sistematicamente ignorados pela crítica. Este problema apresenta-se claramente num dos artigos da *Crónica dos teatros* (15/1/1862), um dos periódicos que mais atenção deram ao Condes neste período:

Um periódico de teatro, zeloso pelos interesses da arte e pela ilustração das plateias, não pode tomar a sério uma peça mágica; mas como o público gosta, e o cofre do teatro ganha com isso, sempre entreteremos algumas linhas com a peça. A ideia em que se firma *A serpente dos mares* (...) é velha. O autor também não aspira à novidade; o que quer é fazer rir o seu povo e atraí-lo ao teatro; para isto viu a gente de que podia dispor na companhia, o dinheiro que se poderia gastar em trajes, as vistas que se podiam aproveitar retocando-as e as que se poderiam fazer de novo, as maravilhas de madeira, papelão e arame que o maquinista poderia descobrir, e sobre isto escreveu o seu poema. (...) Há crítica na peça? Há. É uma condição indispensável em escritos deste género, e o autor conserva-a. É correto, gramatical e português o diálogo? É, apesar das silabadas de alguns dos executantes. Os atores de mais crédito fizeram o que deles se podia esperar? Fizeram. A sr.<sup>a</sup> Fialho vem bem vestida e canta bem, e faz rir o público? Sim, senhor. Os srs. Queirós e Augusto arrancam palmas? Sim, senhor. São boas as máquinas, lindas as vistas, é suportável a música? Resposta afirmativa. Bem. A mágica é boa; aplauda-se a mágica. O público satisfaz-se, e nós também.

Embora já fosse velha a ideia, a verdade é que a mágica *A serpente dos mares* ainda voltou àquele palco 14 anos depois, com título diferente, *A oitava maravilha do mundo*.

Não há dúvida de que às mágicas cabe uma grande parte da responsabilidade pelo renascimento do Condes. As mágicas, o repertório de comédias fáceis e de espetáculo, e a força da Associação constituem os principais motores do Condes nas últimas décadas de vida. A descrição de Júlio César Machado acerca do impacto d'*A serpente dos mares* é inequívoca:

Na Rua dos Condes dá-se *A serpente dos mares*, mágica aquática cheia de enredo. Plateia a deitar por fora, camarotes apinhados de numerosas famílias, famílias intermináveis que dão a cada torrinha o aspeto duma colónia, e por cima disto tudo a alegria, a atenção, virtudes que já não se encontram no público dos outros teatros! Ali, sim, que acode a multidão! ali, sim, que há enchente! ali, sim, que desde o anoitecer começa a afluir um público sinceramente dedicado à arte! (...) As segas, em noite de teatro da Rua dos Condes, procuram evitar aquele trânsito receando romper pela multidão. (...) Na Rua dos Condes tudo é altamente trágico, ou então altamente festivo! A convicção ali é tudo! (...) As peças ali obedecem a condições especiais, e formam um repertório porventura o mais original; os autores daquelas mágicas possuem uma maravilhosa facilidade de improviso, que dá para tudo; não têm grandes defeitos, nem grandes qualidades – o que é excelente para agradecer; o seu modo de escrever, corrente e

caseiro, faz-se aceitar sem dificuldade por toda a gente (...). *A serpente dos mares*, leitor meu, é uma dessas peças que constituem o entusiasmo da infância e a alegria dos camponeses; uma série de lances fantásticos, com acompanhamento de vistas novas, *couplets* novos, fatos novos, serpentes novas, tudo novo... menos as comparsas! Durante a peça, assiste-se à viagem de duas criaturas, que tão depressa estão no ar como dentro de uma caixa de bronze, que bem enroscada se mete na algibeira (...). Um macaco enorme, um verdadeiro macacão, toma o mais lisonjeiro papel nesta verosímil série de acontecimentos, e, no centro de festas que o monarca decreta em sua honra, parodia a vida humana com a profunda ironia que caracteriza a quadrumana gente! As transformações sucedem-se cada vez mais rápidas, o caos principia, e o próprio Pitágoras, que inventou a metempsicose, não veria naquela barulhada senão fogo! A única coisa que se percebe, daquilo tudo, e não é pouco, é que a menina Fialho ainda é bonita; valha-nos isso! (*A Revolução de Setembro*, 18/2/1862).

A 24 de abril de 1861 estreava o entreato *O Descasca Milho*, interpretado por Luísa Fialho e Raimundo Queirós. Tinha como personagens a mesma Luisinha Leiteira e José Bezerra, por alcunha o Descasca Milho. Se Luisinha, vendedora de leite, é saloia, o Descasca Milho é-o a dobrar, imitando o trabalho na lavoura. À custa de promessas, obtém o sim de Luisinha ao casamento, enquanto ela se compromete a deixar o negócio, não sem desgosto de perder os fregueses da cidade. A ingenuidade de José Bezerra e a esperteza de Luisinha acabam por se conjugar num casal amigo, que dará origem a novos entreatos. Para a série ser completa, não faltou sequer *A morte do Descasca Milho*, sobrevinda em finais de 1865, representada em benefício do autor, Pedro Carlos de Alcântara Chaves. E mesmo esta se repetiu por várias récitas.



Fig. 15 – Pedro Carlos de Alcântara Chaves (in Rebelo, 1984)

No entanto, algumas das opções de repertório eram duramente criticadas, nomeadamente quanto à qualidade das comédias. O periódico *Estrela d'alva*, em maio de 1861, considerava a comédia em 1 ato *A criada diplomata* imprópria para se apresentar ao público: «Esta composição é uma infeliz imitação das antigas farsas de cordel mais depravadas e condenadas pelo bom gosto. Sentimos que a comissão de censura deixe passar destas e outras semelhantes composições, já representadas aí por esses teatros, em que a linguagem não é decerto superior à que se fala nas margens do Bengo e do Quanza». A comédia era da autoria do ator Queirós, e contava com interpretações de Joaquim Bento, Soares, o próprio Queirós, Joana Carlota, Francisca Queirós (esposa do autor) e Carlos de Almeida. Apesar das críticas, a comédia foi representada, ocasionalmente, até 1863, e chegou a ser publicada.

Sintoma da popularidade do Condes, por esta altura, era o elevado número de benefícios comprados por entidades externas – que, a juntar aos benefícios de empregados da casa, compunham um calendário repleto de récitas deste género. Em geral, são associações e organizações populares ou de caridade que escolhem o espaço da Rua dos Condes para angariar fundos. Como exemplos, temos o Grémio Popular (benefícios a 13/10/1860 e 8/5/1861), a Associação dos Calafates (benefício a 27/10/1860), a Associação Protetora da Infância Indigente (benefício a 17/5/1861), o Montepio Esperança (benefício a 24/5/1861), a Associação dos Barbeiros (benefício a 3/6/1861), ou ainda a Filarmónica Capricho e União (benefício a 15/7/1861). Estes espetáculos deixam transparecer a proximidade da camada menos abastada da população lisboeta com este teatro. Para essa união muito contaria, por certo, a presença de Pedro Carlos de Alcântara Chaves, como se veria nos benefícios da Associação Tipográfica Lisbonense, em 1861 e 1862.

A tendência não passou despercebida ao folhetinista Júlio César Machado, que a descreve assim, no seu tom alegre: «Veja lá na Rua dos Condes – quando ali se beneficia alguém, é a valer; acaba no outro dia... à noite! De outra forma perde-se toda a dignidade e importância do espetáculo! É preciso que o público já esteja a cair de sono, para dar o seu dinheiro por bem empregado!». Apesar do seu carácter benevolente, Júlio César Machado não abdica do espírito crítico, ao considerar o que poderá haver de menos positivo: «Eis a época. A época está nisto, com todo o seu charlatanismo e a sua tontice. A quantidade é o segredo dos triunfos, vale mais produzir muito do que produzir bem!» (*A Revolução de Setembro*, 15/1/1861).

Os benefícios mais alegres seriam os dos artistas mais apreciados, como Queirós, Rolão, Luísa Fialho, ou Joaquim Bento. São várias as descrições, genericamente semelhantes, das ofertas e das manifestações típicas destas noites. Ou seja, o ator ou a atriz recebia a receita da noite, em primeiro lugar; depois, recebia variadas ofertas, desde simples ramos de flores a correntes de ouro. E, de valor inestimável, tinha também, muitas vezes, a visita de artistas de fora. Taborda, o grande ator cómico do Ginásio, prestava facilmente estas visitas, incluindo por vezes o desempenho das cenas cómicas mais conhecidas. Um exemplo, no benefício do ator Queirós em 27 de janeiro de 1866: «Uma coroa, oferecida pelo sr. Carreira, e bordada por suas ex.mas filhas, *bouquets*, charutos, pombas, flores, palmas, bravos, foram os mais evidentes sinais da estima que o público consagrou ao sr. Queirós, o qual entre os muitos amigos que o visitaram no seu camarim contou o ator Taborda» (*Crónica dos teatros*, 9/2/1866).

Estas análises quer de jornais generalistas quer de periódicos especializados na arte dramática permitem concluir que o Teatro da Rua dos Condes recuperou a confiança dos agentes teatrais. Agora com diferente missão – mais uma, distinta, dentre as várias que desempenhou ao longo da sua história –, não deixa, porém, de dar seguimento a alguns pontos comuns a todo o percurso aqui traçado. Em especial, o Teatro da Rua dos Condes é lugar de onde partem grandes atores e atrizes da cena portuguesa. A síntese de Eduardo Coelho, ao assinar um artigo da *Crónica*, é fundamental: «berço da arte entre nós, foi sempre abençoado pelo povo».

Qual a razão da bênção do povo, naquele momento da história do Condes?

É o teatro burguês por excelência, e por isso é sempre o mais concorrido. O caso está em ter espetáculos para as classes que mais o frequentam. Ali a burguesa ostenta livremente as suas galas domingueiras sem estar exposta às sátiras das sacerdotisas da moda; o operário pouco entendido ali improvisa francamente, e no meio dos aplausos dos seus confrades, discursos sobre a dramática, a lírica, a música. O marinheiro sentimental ali vai deliciar-se com o objeto dos seus enlevos ao chegar da viagem, apagando assim as saudades da ausência; ali finalmente estão todos à vontade, como nós em nossa casa; conversa-se, ri-se, grita-se, e até se come e bebe. E tudo com decência, e tudo com respeito aos tetos daquele venerando coliseu. Tudo ali respira burguesismo desde os bancos da plateia até ao lustre, desde a ribalta até às bambolinas, desde o artista mais festejado até ao mais esquisito comparsa. Teatro, espetáculo, atores, e mais artistas populares, exigem espetáculos populares. E onde ir buscá-los para satisfazer o paladar de um povo que, como bem diz o abade de Vertot, tanto preza o maravilhoso, e que, como infelizmente nós sabemos, vai ainda tão pouco às escolas? A resposta há de ser sempre vaga. Alta comédia não lha deem, que não a entende. Dramas tétricos, por Deus! compadeçam-se dele, que, puro nos instintos e bom por condição e natureza, chora ao primeiro grito de angústia do protagonista, e o povo vai ao teatro



para rir. Comédia imoral reprova-a ele; e, se ri à custa de algum dito capcioso, não é bom esse rir, é um rir obrigado. Deem-lhe então a comédia engraçada, mas de graça chã e natural; deem-lhe a comédia com a forma francesa, mas com estilo e tipos nacionais, que o povo há de rir e instruir-se. Mas onde ir buscar peças dessa natureza para compor um repertório numeroso? Não há autores, e não se querem autores nesta terra. Ai daquele que denunciar uma vocação acompanhada de vontade e de amor pelas letras. Em vez de animação e impulso encontrará sátiras, má vontade, pouco ou nenhum dinheiro, que a tanto equivalem os atuais direitos de autor, nos teatros secundários e empresas que hão de preferir a uma comédia, embora indecisa e acanhada, mas portuguesa e correta, uma versão asma e analfabética que a censura nem às vezes consegue ler (*Crónica dos teatros*, 1/9/1861).

No final do verão de 1861, volta a Setúbal, ao Teatro Bocage, desta vez apenas parte da companhia, ficando a outra parte a trabalhar em Lisboa. Além das mágicas *O castelo de bronze* e *A corça branca*, havia pequenas comédias, como *Há mais Marias na terra*, *Os dois inseparáveis*, *Tio e sobrinha*, em que Luísa Fialho, Rolão, Queirós, Joaquim Bento e companheiros alegravam o espectador. Deste modo, o Condes continuava a atrair o público:

É ele ainda o feiticeiro encantador das massas. Ide vê-lo ao domingo, à segunda, à quarta-feira e ao sábado, e encontrá-lo-eis prenhe de espectadores, pando de entusiasmo, respirando vida, movimento, alegria. Ali não há fisco para a gargalhada homérica; o aplauso é livre; só a copla final é que é obrigada a palmas. Quem quer rir a bandeiras despregadas, e divertir-se à farta, vai sentar-se naqueles bancos, debaixo daqueles tetos acostumados a zombarem das tempestades, e a receberem agradecidos o eterno favor das multidões. Enquanto os demais teatros se nos apresentam pálidos, enfezado e esmorecido o Ginásio, e moribundo o de Variedades, aquele vigoroso e incólume, acantado há cem anos na sua estreita rua, indica ao povo que está ali um livro de recordações que é mister não esquecer, e parece dizer-lhe: “Em meu regaço folgou outrora teu pai, tua avó, teu bisavô; não sejas mau filho, neto degenerado, bisneto estouvado, e segue-lhes o exemplo. Deixa lá os inventores do progresso irem divertir-se – a gemer e a chorar nos teatros fidalgos, e instruírem-se com a *Dama das camélias*, e outras peças de igual calibre assestadas nas baterias dos corações estragados; se queres passar satisfeito umas boas quatro horas no mais *dolce farniente*, vem repotrear-te nestes bancos”. E o povo que é seguidor de bons conselhos vai e diverte-se e ri e goza (*Crónica dos teatros*, 1/10/1861).

O redator e proprietário da *Crónica dos teatros*, Eduardo Coelho (1835-1889), enquanto lutador pelos direitos dos trabalhadores e dos mais desfavorecidos, toma o Condes como um meio de instruir aquelas classes, e de lhes proporcionar alguma recreação nas escassas horas vagas.

Também o periódico *Galeria familiar*, em outubro e novembro de 1861, elogia as interpretações de *Há mais Marias na terra*, das cenas cómicas *O banhista*, *Zé Pinote*, *A arte não tem país*, das cançonetas *O sebastianista*, *O pilha* e *O pilhado*, entre outras. Além disso, surpreendeu a todos o bom resultado da apresentação de um drama de maior fôlego, intitulado *1640 ou A restauração de Portugal*, cuja estreia se deu a 29 de outubro. Composto por Francisco Duarte de Almeida Araújo e Francisco Joaquim da Costa Braga, com música de Monteiro de Almeida, ensaiado por Rolão, com cenas novas pintadas por C. J. Xavier, e vestuário novo de A. C. da Cruz, executado por A. D. J. Ganhado, reunia um elenco numeroso, registado no folheto publicado: Fialho (Um popular), Amélia (D. Guiomar), Felicidade (Maria), Rolão (D. João da Costa), Queirós (D. Antão), Augusto (Tadeu), Pereira (D. Pedro), Loureiro (D. João, Doutor Francisco Leitão), João Gil (Governador), C. Cipriano (Prior), Soares (Tiago), Francisca Queirós (Uma mulher do povo), Joana Carlota (Uma mulher do povo), Maggioli (D. João IV), Silva Gil (Miguel de Vasconcelos), Gil (Pinto Ribeiro), Soller (Álvaro), Capristano (Soares de Albergaria), Cipriano dos Santos (D. Rodrigo), Murteira (D. Miguel), S. Pereira (Doutor Francisco Homem), Santos (D. Miguel de Noronha, D. Luís), J. Fialho (Alferes, Um criado), J. Bento (Baltasar), M. Santos (Um criado), Luísa Fialho (Teresa), C. Pereira (Uma cigana).

O drama foi oferecido e dedicado pelos autores ao rei, D. Pedro V, sob o patrocínio de D. Fernando; e estreado em récita de grande gala pelo aniversário natalício de D. Fernando. O patriotismo da peça incentivou os atores, mais habituados à comédia e a peças ligeiras, mas que, segundo a crítica, se saíram muito bem neste quadro histórico. O rei D. Pedro V morre escassos dias depois, a 11 de novembro de 1861. Já não se exigia luto cerrado e prolongado como antigamente, pois os espetáculos pararam, no Condes, pouco mais de quinze dias.

Um dos maiores entusiastas da missão deste novo Condes era o folhetinista Júlio César Machado, que não deixava de elogiar a simplicidade com que o espaço alcançava o sucesso. Mas não só: Machado reconhecia a influência social que poderia adquirir um teatro desta natureza, nomeadamente sobre as classes populares que o frequentavam:

O Teatro da Rua dos Condes é hoje o teatro que tem mais feição; ali tudo se empreende e se executa com a melhor intenção, o melhor calor, e a virtude mais irrepreensível; as composições são honestas, as atrizes pacatas, e o público mui respeitoso (...). Os atores cantam, recitam verso, desempenham cenas cómicas; os autores compõem mágicas,

revistas do ano, dramas históricos; o público, pela sua parte, faz o mais que pode para lhes provar a sua estima, dando-lhes palmas todas as noites, flores de vez em quando, versos cor de rosa por qualquer motivo, e coroas, e meias coroas, e coroas e meia, tudo que há e tudo que pode haver! (...) as peças deste teatro vivem sempre do mesmo elemento, e jogam de ordinário nas mesmas molas de ação; principiam por um namoro, e acabam por um casamento, exatamente como os amores do século passado; a moral é tudo ali: os espectadores perdoam a deficiência da obra pelo valor da ideia edificante de que o matrimónio é o segredo de humana felicidade, e aplaudem os noivos como se lhe atirassem confeitos. (...) A sorte dos escritores e dos artistas não está unicamente na sua mão; os aplausos ou a censura tornam-se manifestações importantes do sentimento público, e os autores populares, sabendo servir-se da sua liberdade, podem adquirir entre nós uma grande influência (A *Revolução de Setembro*, 10/12/1861).

A época foi de enchentes, de várias fontes chegam notícias de ser aquele o teatro mais popular, mais concorrido, preferido das classes populares; a *Crónica dos teatros* (1/5/1862) até o apelidou «teatro livre, republicano, plebeu», bem como «o empório da gargalhada, o núcleo do entusiasmo». Era um público alegre, entusiasta, satisfeito.

O desejo de agradar a uma plateia popular repercutia no estilo de declamação dos atores, que adquiria um tom enfático, exagerado. Não agradava a todos, pois sopravam novos ventos na direção de um naturalismo na cena. Assim podemos interpretar o comentário do jornalista da *Crónica dos teatros*, a 1 de dezembro de 1861: «Alguns artistas da companhia iriam, ao que nos parece, muito mais de acordo com as leis da arte moderna, evitando na declamação um certo tom enfático e empolado, herança da antiga escola de que por vezes se ressentem. Na comédia, assim como no drama, (...) a naturalidade, a singeleza e a verdade são condições essenciais».

O Condes perdeu nesta época um dos seus principais atores, José Simões Nunes Borges, que esteve no Brasil, regressou em dezembro de 1861, foi dar algumas representações ao Condes, e depois saiu para o Ginásio. A reaparição deu-se em récita de 3 daquele mês, e contou com uma poesia composta por Pedro Carlos de Alcântara Chaves para o ator, intitulada “Regresso à pátria” (A *Revolução de Setembro*, 30/11/1861). «Coroas, louros, palmas, bravos, versos, lágrimas de alegria, caíram em profusão no tablado» (*Crónica dos teatros*, 16/12/1861), em manifestação de alegria pelo regresso do ator querido. Após a saída para o Ginásio, Simões regressou várias vezes ao Condes, mas apenas para participar em benefícios, por obséquio aos beneficiados.

Em contrapartida, fez a sua estreia por aqueles dias o ator Carlos de Almeida, na comédia *O preço de um marido*, imitada por Costa Braga. Além de receber elogios e aplausos no exórdio, Carlos de Almeida permaneceria fiel ao Condes por muitos anos.

Em pouco tempo, encontra-se também a produzir comédias imitadas, como *Um primo inesperado* (1862), *O bravo de Veneza* (1863), ou *O cornetim do meu vizinho* (1864).

Por tudo isto, a época de 1861/1862 foi de verdadeiro sucesso para o Teatro da Rua dos Condes: variedade de espetáculos, muito público, vivacidade na interação, revelação de atores, críticas de imprensa positivas. Estava de novo em alta a reputação do velho teatro.

Para o benefício do ator e ensaiador Joaquim António Rodrigues Rolão, preparou-se um espetáculo só de estreias, apresentado a 27 de janeiro de 1862: a comédia-drama em 3 atos *Os desvarios da mocidade*, tradução de Costa Braga; a cena cómica *Por causa dos senhorios*, de Alcântara Chaves; a comédia em 1 ato *Já não fecho mais a porta*, de Luís de Araújo; a cançoneta cómica *O asilado*, composta pelo beneficiado; e o «disparate» em 1 ato *Romanticomania (A Revolução de Setembro, 24/1/1862)*.

Um drama sacro, estreado na Páscoa, veio ainda acrescentar os êxitos da temporada, e concorrer com *A serpente dos mares* nas preferências dos espectadores. *O milagre da Nossa Senhora da Nazaré*, que teve a primeira representação a 22 de março de 1862, devia a paternidade a Pedro Carlos de Alcântara Chaves. Contou com as interpretações de Felicidade (D. Branca), Maggioli (Uriel), A. Gil (D. Fuas Roupinho), Soares (Álvaro Garcia), Cipriano (Fr. Bernardo), Joaquim Bento (Mendo Pais), Santos (Afonso Soeiro), S. Pereira (Beltrão Vaz), Joana Carlota (D. Teresa), Murteira (Gamir), Domingos de Almeida (Aben-Muza), Augusto (Abunizef), Almeida (Alborach), Amélia (Anjo Gabriel). Em setembro do mesmo ano ainda se representava. Estreou no mesmo dia o drama sacro concorrente *Santa Iria*, de A. C. de Vasconcelos, no Teatro do Ginásio.

Também o ator Raimundo Queirós experimentou a escrita para o palco. Na noite de seu benefício, a 21 de junho de 1862, representou-se uma comédia por ele produzida, intitulada *Quem se não aventurou...* O espetáculo contou ainda com uma comédia em 4 atos, extensão pouco habitual nesta sala. Era *O sapateiro de Paris*, traduzida do francês por Eduardo Coelho. Nesta peça mais exigente, os atores provaram que não serviam somente para farsas e mágicas: «a maneira por que se houveram no desempenho d'*O sapateiro de Paris* atores costumados às exagerações das mágicas e às situações burlescas da baixa comédia é credora de todo o elogio, e merece aplausos (...). Couberam sobretudo as honras da noite aos srs. Queirós e Maggioli, sendo também

merecedores de elogio as sr.<sup>as</sup> Felicidade e Francisca Queirós, e o sr. Eduardo, esperançoso talento cénico» (*Crónica dos teatros*, 1/7/1862).



Fig. 16 – Raimundo de Queirós Sarmiento (*O contemporâneo*, 1880)

## 9. Perturbações financeiras na Associação

Não obstante o espantoso sucesso da época, *A Revolução de Setembro* noticia, a 2 de julho de 1862, que a Associação se encontra em dificuldades financeiras, e que inclusivamente deixara atrasar os pagamentos aos artistas, razão pela qual havia alguns atores, entre os melhores da companhia, dispostos a sair. Na opinião do jornalista, a crise financeira devia-se não só à escassez de récitas na época do verão, mas também a «algumas medidas menos bem pensadas de alguns membros da gerência atual». No mês de julho, com efeito, o teatro esteve fechado. A época do verão assim o obrigava, pois

Lisboa ficava deserta. Mas, de facto, tudo leva a crer que tenha havido problemas na gestão, ao não saber aproveitar (e poupar) as receitas de uma época de enchentes.

Poucas semanas mais tarde, a *Crónica dos teatros* (1/8/1862) denuncia que o incumprimento financeiro não afetava apenas os atores, mas também os autores, desrespeitando os direitos destes. A situação não se limitava ao Condes (é mencionado igualmente o Teatro de Variedades): «Os autores dramáticos, os poucos que há que se ocupam a escrever peças para estes teatros, não têm garantias nenhuma de segurança. Os seus direitos são atrozmente desconsiderados».

Isto não quer dizer necessariamente que não lhes fossem pagos os direitos de autor, mas antes que não se respeitasse o número de representações acordado: «No Teatro da Rua dos Condes têm-se sacrificado impunemente composições sancionadas pelo aplauso das plateias, pela censura e pelo bom senso, retirando-as da cena sem se lhes dar as representações legais, para se porem em cena peças que a especulação de um ou outro diretor produz».

No fundo, o que está aqui em causa é a visão do teatro como comércio puro, preocupado apenas com o lucro, atropelando pessoas e leis: «A casa de espetáculos dramáticos [não] pode ser nunca uma loja de câmbio, nem empresa de comércio. Tem que atender ao decoro da arte, à dignidade da literatura, à moralidade, à civilização». O que se denuncia é ainda a inércia das autoridades perante a situação, a falta de fiscalização do cumprimento das leis teatrais.

Ainda assim, naquele verão de 1862, o Condes foi dos teatros lisboetas que mais récitas ofereceram ao público, incluindo a estreia de algumas comédias, designadamente, *O extravagante por economia*, a 31 de julho, *Marina*, a 17 de agosto, e *A morgada do Vale Flor*, a 14 de setembro. O público teve ainda a oportunidade de ouvir canções espanholas, pela voz do artista José Carbonel. Vários particulares e associações escolheram a estação quente para espetáculos de benefício.

O ator Joaquim António Rodrigues Rolão acabou por sair da companhia, de modo que a empresa perdia não só um dos seus melhores artistas, mas também o ensaiador. Depois da última festa, realizada a 29 de setembro, quando já não pertencia à companhia, não mais regressaria ao Condes. Veio substituí-lo, na função de ensaiador, o dramaturgo José Romano. Rolão estivera presente desde a reabertura, em 1852, e destacou-se em

várias produções. Faleceu novo, em 1864, com apenas 35 anos de idade, e 15 de carreira.

Ao longo do segundo semestre de 1862, a Associação realizou sucessivas assembleias gerais, onde se discutia o estado da organização. Foi instaurada uma comissão de inquérito, cujas conclusões se discutiram, surgiram propostas de sócios, a atividade administrativa foi intensa. Entre as propostas veio a público uma pretensão de converter a associação em empresa, e outra de construir um novo edifício, e de transformar o Condes num teatro-circo. Nada disto se concretizará, como veremos. Entretanto, a discussão alargou-se à imprensa.

A proposta de conversão em empresa, proveniente de José Romano & Companhia, corporizou um dos mais consistentes abalos sentidos pela Associação. De acordo com a *Crónica dos teatros* (1/12/1862), as principais condições da proposta eram as seguintes: duração de quatro anos; pagamento imediato dos ordenados em dívida a todos os atores; pagamento anual à Associação de dois contos de réis, para cobertura de outras dívidas e para dividendo dos acionistas. Do ponto de vista artístico, havia um projeto de reforma: «a companhia tencionava reformar o teatro pelo gosto do do Ginásio, e escriturar companhias regulares, para apresentar, alternadamente, comédias portuguesas, óperas cómicas francesas e bailes espanhóis».

Mediante aquela proposta, a Associação perderia os seus direitos e a gestão tornar-se-ia puramente empresarial. O diário *A Revolução de Setembro* manifesta abertamente opinião desfavorável: «Se o teatro não tem sido bem administrado pela Associação, se muitas das direções não têm satisfeito cabalmente o seu mandato, e têm dificultado o andamento regular dos negócios do teatro, não nos parece que a oferta da companhia proponente venha promover as prosperidades da Associação, nem cremos que nas mãos de uma empresa o teatro desse melhores frutos à arte e aos artistas, uma vez que a Associação agora acorde do seu marasmo, e ponha à testa da administração do teatro uma direção inteligente que se desprenda de considerações e ligações mesquinhas e que promova receitas para solver as dívidas e manter o decoro do teatro» (15/11/1862). Ainda segundo o mesmo periódico, o problema ter-se-ia arrastado ao longo dos anos, devido à formação de corpos dirigentes compostos de indivíduos sem preparação alguma para a tarefa difícil de dirigir um teatro (22/11/1862).

Uma comissão nomeada para analisar a proposta rejeitou-a firmemente. Os fundamentos da rejeição encontram-se nas cláusulas da escritura de arrendamento do espaço e nos artigos dos estatutos da Associação – umas e outros se opunham à transformação. A comissão encarregada de redigir uma resposta à proposição de José Romano decidiu rejeitá-la, principalmente «Porque ela importa a revogação ou alteração dos estatutos na máxima parte dos seus artigos» (o texto do parecer foi publicado n’*A Revolução de Setembro* de 22/11/1862). Os estatutos da associação, porém, acentua o parecer, só poderiam ser alterados ou revogados, segundo o artigo 64 desses mesmos estatutos, «sob proposta da direção ou de dez acionistas». Ora, isto quer dizer que a Associação do Teatro da Rua dos Condes era uma organização fechada em si mesma, cuja lei repelia qualquer intervenção externa. Isto fazia dela um organismo fortíssimo, mas, ao mesmo tempo, preso às possibilidades que os acionistas lhe concedessem.

Assim, a Associação perdurou por longos anos, apoiada neste suporte legal; não obstante, ela abrir-se-ia mais tarde à intervenção de empresários, porventura mais hábeis nos empreendimentos teatrais. Por outro lado, também a escritura de arrendamento do teatro, propriedade do tabelião António Pedro Barreto de Saldanha, constituía um entrave às pretensões de José Romano, uma vez que nela se erguia como cláusula a proibição de trespasse do edifício.

No entanto, conhecendo a necessidade de uma transformação que fizesse recuperar a estabilidade financeira da Associação, o grupo que avaliou a proposta apresentou uma alternativa, para resolver a crise administrativa, uma vez que os diretores haviam declarado a falta de condições para continuarem a desempenhar os respetivos cargos. Em primeiro lugar, propõe a nomeação de uma nova direção, que seria formada por acionistas com competência e vontade de assumir o cargo. Depois, constituir-se-ia um fundo de 1.200\$000 réis, «cuja quantia deve ser aplicada ao pagamento da companhia, e o restante para montar uma peça de espetáculo, que, nas atuais circunstâncias, é a única coisa que pode chamar a concorrência ao teatro» (*ibidem*). Este ponto é de extremo significado, pois exprime a filosofia dos responsáveis por aquele espaço: as peças de espetáculo (entenda-se, mágicas) são um recurso para sanear os cofres da associação. Além disso, confirma a urgência em regularizar os pagamentos aos artistas.

O grupo de trabalho fecha o parecer ironizando sobre os propósitos da companhia administrativa sugerida por José Romano, que não estaria intimidada com o problema (o «abismo») financeiro: «vê, pelo contrário, ante si um porvir lisonjeiro, e uma aurora



brilhante a todos os respeitos; esperando, ao que parece, navegar em mar de rosas auferindo grandes lucros». Estas palavras, expressas em documento formal, refletem um certo azedume e deixam entrever um ambiente crispado na administração do teatro. A *Revolução de Setembro* de 16 de novembro de 1862 fala em «assembleia tumultuosa», apesar de ter alcançado um final pacífico: «Houve chufas, vaías, gritaria; chegou mesmo a haver alguns encontrões, mas por fim triunfou o princípio ordeiro, os ânimos sossegaram e a discussão livre ocupou de novo o seu lugar».

Na assembleia geral de 20 de novembro, finalmente, foi nomeada uma comissão administrativa do teatro, que daria continuidade ao princípio da associação. O noticiário que estamos a seguir regozija-se pela resolução, e deixa um conjunto de conselhos muito consistente:

O edifício do teatro precisa ser reformado convenientemente; a companhia refundida; as leis da moralidade e decência mantidas em toda a sua plenitude assim nos atos externos como de bastidores a dentro. É preciso também recordar que representar é uma arte para a qual não serve qualquer insciente analfabeto, e que o teatro não é só para entreter o povo e sustentar os artistas, mas para educar e moralizar uns e outros. Da maioria destes pontos se afastou grande parte das direções transatas, e sem isso é impossível o progresso do teatro e portanto da associação (*A Revolução de Setembro*, 22/11/1862).

Porém, a questão não estava terminada. Poucos dias depois, o jornal dá conta de rumores de que a referida comissão acabava de propor aos artistas a cedência à associação dos ordenados em atraso, que já levaria cerca de sete meses. No fundo, significava desistirem dos salários a que tinham direito. A resposta dos artistas foi negativa, como seria de esperar (26/11/1862). No dia seguinte, *A Revolução* publicava a resposta daquela comissão, desmentindo as acusações. Os artistas, porém, mantinham a sua versão.

Talvez para evitar a marcha do escândalo, a comissão, ou direção interina, apresentou logo outra proposta: «Afirmam-nos agora que ontem a direção ofereceu aos artistas pagar-lhes o mês corrente e passar-lhes títulos de dívida pelos vencimentos atrasados para lhos ir pagando segundo as forças do cofre» (27/11/1862). Mas, segundo a mesma fonte, a proposta foi recusada pelos artistas, já dispostos a quebrar as suas escrituras.

Ao final, os artistas apresentaram uma proposta, próxima daquela última proveniente da comissão administrativa: «Considerar a companhia válidos os seus contratos, uma vez

que a direção pague desde já aos artistas o mês corrente, e que lhes passe um título de dívida do atrasado para o ir amortizando lentamente, dando em cada noite de récita 4\$500 réis para serem divididos pelos empregados todos» (*ibidem*).

A questão foi discutida apaixonadamente por todos quantos se interessavam quer pelo teatro, quer pela associação, quer pelos trabalhadores. Daí que se torne problemático obter uma versão objetiva dos acontecimentos. Ainda neste mesmo número d'*A Revolução*, é publicada uma carta de defesa emitida pelos que haviam votado favoravelmente a proposta de conversão a empresa, respondendo a acusações formuladas no periódico *A federação*. A carta resume, assim, os argumentos dos que apoiaram a proposta de José Romano:

entenderam que a crise financeira do Teatro da Rua dos Condes precisava dinheiro e não palavras, e votaram a proposta do sr. José Romano porque viam que ela ia preencher as ideias humanitárias da bandeira social. Não quiseram encobrir com a bandeira branca da associação a bandeira negra da miséria dos artistas a quem nos seus estatutos prometem proteger. A proposta do sr. José Romano pagava seis meses de dívida aos artistas dramáticos, melhorava o teatro e dava garantias aos credores.

Acrescentam que José Romano apresentara como fiador J. M. Figueiredo Frescata, fiador também da empresa do S. Carlos. Para estes, a comissão nomeada para resolver a situação não estava a mostrar-se capaz de cumprir a missão para que havia sido instituída. Mas, ironizam os signatários da correspondência, «Que importa isto? O sr. Francisco Vieira da Silva conserva a sua cadeira de presidente, e o sr. Manuel Coelho Torresão pode continuar a fazer discursos na assembleia geral».

O certo é – como estes também apontam – que o teatro fechou, durante boa parte do mês de novembro. A revista *Estrela d'alva* (n.º 33, nov. 1862) chegou a dizer que «Na Rua dos Condes os principais espetáculos são as suas assembleias gerais». A suspensão das récitas implicava agravar a situação económica daqueles que trabalhavam na produção dos espetáculos. Por isso se pergunta na mesma revista: «Sr. Vieira da Silva, porque está o teatro fechado, apesar dos seus excelentes discursos a favor do princípio social?». Então, o diagnóstico daquele que subscreve a carta como «Um moderno socialista que votou a proposta do sr. José Romano & C.<sup>a</sup>» é, finalmente: «A Associação do Teatro da Rua dos Condes honrava-se mais dando o teatro a uma empresa do que fechando-lhe as portas para não perigar o princípio social. (...) a Associação do Teatro

da Rua dos Condes mata o teatro que criou, para que ele não vá cair em mãos estranhas».

De imediato, surgiu a defesa de Francisco Vieira da Silva, pelo próprio e pelo diretor da publicação, Eduardo Coelho:

O sr. Vieira da Silva tem sido desde muitos anos o mais denodado campeão do princípio social, e prestado eminentes serviços, que ninguém ousará contestar, às associações de Lisboa. A própria associação do Teatro da Rua dos Condes, que o tem escolhido sempre para presidente, lhe é devedora de serviços importantíssimos, e ainda na presente crise, é incontestavelmente a ele que deve o ter sabido resistir à dissolução que a ameaçava. (...) Mas por querermos fazer inteira justiça não podemos deixar que se confunda a presidência da assembleia geral com os corpos gerentes. O presidente da assembleia geral duma associação pode ver com desprazer os desvios dos corpos gerentes, mas não é a ele que incumbe pôr-lhe veto, é à assembleia geral. O sr. Vieira da Silva, defendendo o estandarte da associação, está no seu posto, combate pelos seus princípios, e não pode ser acusado nunca de conivente em quaisquer atos das administrações (*A Revolução de Setembro*, 29/11/1862).

Seguidamente, a carta de defesa do presidente da assembleia geral:

Meu caro Coelho – (...) Votei, voto e votarei pela existência da associação. Se isto é crime, aqui está público e manifesto. Mas se quero a associação quero também toda a proteção para os artistas e para os empregados do teatro, e declaro solenemente que não aprovarei nenhuma extorsão, nenhum ato que possa prejudicar os seus interesses, como sustentarei todas as pretensões deles que forem justas. (...) Defendo estes como defendi aquela, mas defendo-os quando eles pedirem o justo, o razoável, e não quando quiserem dobrar o corpo social à sua vontade, por meio de coalizões sempre funestas aos que nelas tomam parte, muitas vezes iludidos e vítimas da sua boa fé. (...) Esqueço as injúrias, olvido as ofensas (...). Julgam que me deslustram falando-me na cadeira da presidência. (...) Eu quero àquela cadeira porque ela representa a consideração popular, porque significa a simpatia pública, porque simboliza crença viva na doutrina, julgada e apreciada pelos eleitores (*ibidem*).

Por seu lado, a comissão administrativa agia sem pedir a opinião dos sócios. Inicialmente compunha-se de três membros, mas, em vista das adversidades, foram nomeados mais seis: José Maria F. Bartolomeu, Acúrsio Quaresma, José António do Vale, Henrique Pinto Ferreira, Osório e Brito, Paiva e Pona, Francisco Maria Rodrigues, António José Dias Monteiro e José Ferreira Torres (*A Revolução de Setembro*, 6/12/1862). Nesta altura, ainda não tinham conseguido resolver o problema dos

ordenados em dívida. Porém, mal chegaram a um consenso, assente na referida proposta dos artistas, os espetáculos foram retomados.

José Romano fazia, assim, uma passagem fugaz pelo Teatro da Rua dos Condes, mas pode ser considerado a figura principal da época 1862/1863. Não se trata apenas da agitação provocada pela proposta que apresentou à Associação, nem se limita à sua ação de ensaiador. Reflete-se ainda numa peça de sua autoria que fez um dos principais sucessos da época: *Sansão ou A destruição dos filisteus*, um drama bíblico de grande espetáculo em que o próprio José Romano interpretava o protagonista. O drama tivera a sua estreia neste palco em 1855, prolongando até 1857 as exibições, e a ele regressa em março de 1863, tornando-se um dos maiores êxitos deste período.

A interpretação de Sansão por José Romano foi elogiada na imprensa, nomeadamente pelo jornal diário *A Revolução de Setembro*, onde se lê, na edição de 10 de março de 1863: «Como o havíamos previsto, o sr. José Romano saiu um excelente Sansão. E, com efeito, com as proporções físicas, a inteligência e vocação do sr. José Romano, quem melhor interpretaria um papel de tanta importância como o próprio autor?». Não é, apesar de tudo, perfeito (difícilmente os críticos concediam a perfeição): «apesar de um pequeno defeito do seu órgão vocal, tem muitas disposições para a cena; declama com correção e conhece o palco». Mas reuniu o consenso dos que assistiam: «O público acolheu-o da maneira mais lisonjeira possível, festejando-o muito e oferecendo-lhe várias coroas e ramos». E mais, José Romano foi presenteado pela direção do teatro com um relógio e uma cadeia de ouro («que valerá talvez uns oitenta mil réis»). Deste modo, apesar das controvérsias relativas à administração do teatro, a direção reconhecia o valioso contributo de José Romano para o desempenho da época teatral.

Apesar de não ter conseguido alcançar o intento de se tornar empresário do Condes, José Romano aproveitou de outras formas a sua ligação àquele espaço. A apresentação de produções dramáticas de sua autoria tornou-se evidente, para além do drama *Sansão*. No espetáculo de seu benefício realizado a 6 de novembro de 1862, estrearam três peças do beneficiado: *Os dois irmãos*, drama em 3 atos, *Amor e dinheiro* e *Ferro e fogo*, cenas cómicas. Os atores Augusto e Queirós foram os principais intérpretes da noite.

Por outro lado, José Romano ensaiou algumas peças, principalmente as que escreveu, e recolheu elogios pelo trabalho desenvolvido nesse âmbito. Atribuiu-se-lhe o mérito de

corrigir defeitos de dicção e vícios de declamação a certos atores deste teatro, contribuindo para melhorar a prestação do elenco.

Não lhe faltou sequer habilidade para atuar de improviso, numa das récitas do seu *Corsário*, em que o ator Domingos de Almeida, intérprete do protagonista, não pôde atuar, por doença (*A Revolução de Setembro*, 8/2/1863): «Quase à hora de começar o espetáculo recebeu-se a triste notícia de que o ator Domingos de Almeida (...) havia sido atacado por uma violenta congestão cerebral. O sr. José Romano foi, pois, para o palco sem haver feito um único ensaio, e deve-se confessar que desempenhou inteligentemente o seu papel. É nestas ocasiões excepcionais que se conhece o verdadeiro mérito».

A capital contava com cada vez mais divertimentos, teatrais, musicais, lúdicos etc. Os lisboenses e os visitantes de província dispunham de variadas opções para passar o tempo. No que diz respeito aos teatros, em pouco tempo a oferta iria aumentar. As circunstâncias pareciam surpreendentes ao jornalista que escreveu estas linhas d'*A Revolução de Setembro* de 5 de outubro de 1862:

Há muito que em Lisboa não havia tantas diversões como agora. A capital está neste ponto tornada uma pequena Paris. Para que os assinantes de província vejam quantos ímanes atratores dos nossos inofensivos cobres por aqui há, damos deles resenha. Teatro de S. Carlos, de D. Maria II, do Ginásio, da Rua dos Condes e de Variedades. Café concerto, figuras de cera, um panorama, um ciclorama, circo de Price, circo de Mme Tournour e touros. Doze espetáculos diferentes na índole e no intuito, afora a multiforme variedade de músicos ambulantes, tocadores de realejo, de flauta, de viola de cavaquinho, de trombones, de cornetim e de pratos que a todos os instantes nos escorcham os tímpanos e nos afetam o sistema nervoso e as algibeiras.

Para comemorar o casamento real de D. Luís com D. Maria Pia de Saboia, os teatros secundários receberam um donativo régio, de modo a oferecerem duas récitas gratuitas na ocasião dos festejos. Realizadas essas récitas no Condes a 6 e 7 de outubro de 1862, com programas diferentes, destaca-se nelas a primeira representação do drama histórico em 2 atos *A padeira de Aljubarrota*, composto por Alcântara Chaves. Os régios noivos dignaram-se aparecer no Teatro de S. Carlos, no Teatro D. Maria II e no Teatro do Ginásio. O Teatro da Rua dos Condes já não dispunha de um camarote apropriado para receber a família real.

Após o período conturbado de discussão da gerência, o Condes reabriu a 7 de dezembro de 1862, com o hino da associação cantado por toda a companhia. No dia 21 do mesmo mês, realizou-se uma récita extraordinária para solenizar o aniversário da associação deste teatro. Aqui apareceu finalmente uma nova peça, a comédia em 1 ato *Amor na cozinha*; nesta noite, a filarmónica União e Poder executou nos intervalos, no salão do teatro, escolhidas peças de música.

Em janeiro de 1863 estreou mais uma peça de efeito de José Romano, o melodrama marítimo em 3 atos, prólogo e epílogo e 6 quadros *O corsário*, com música dos coros por José Maria do Carmo, cenas novas de Guilherme Alves Lima, maquinismo de João José de Amil. Contou mais de duas dezenas de récitas. Contudo, a primeira representação, ocorrida a 17, ficou marcada por diversas peripécias, que nos conta o jornal *A opinião*, de 20 de janeiro de 1863: «No sábado enrouqueceram os artistas, pegou fogo no brigue de guerra que aparece no penúltimo quadro, feriu-se um dos tripulantes dando uma temerosa queda; enfim, aconteceram milhares de pequenos contratempos – e até, no final do drama, um sol elétrico, que devia deslumbrar os espectadores, houve por bem ficar às escuras, e a respeito de luz... nada».

O êxito do melodrama de José Romano reflete um regresso do gosto ultrarromântico, mais uma vez seguindo a tendência dos palcos franceses. Assim se verificava nos restantes teatros de Lisboa, onde o público aplaudia cenas de grande intensidade dramática em peças como *O terramoto das Antilhas* ou *Os homens do mar*.

*O sineiro de São Paulo*, drama em 4 atos e um prólogo, original de Joseph Bouchardy, regressou ao Condes em maio de 1863. Este drama da velha escola, cuja primeira representação havia sido no Condes de 1839, foi outro exemplo daquela tendência. Qual o motivo do reaparecimento do melodrama? Eduardo Coelho, redator da *Crónica dos teatros* (1/2/1863), encontra uma explicação: o drama íntimo, que havia sucedido à primeira vaga do melodrama, aparecera cedo demais. A atualidade era ainda inteiramente melodramática:

O drama íntimo, tal como tem sido, salvo raras exceções, representado no nosso teatro, é mais obra do bom gosto, gerada na imaginação florida dos poetas, do que a cópia da sociedade. Era um lindíssimo género, um género ilustrativo e deleitável para os espíritos esclarecidos; mas era ainda cedo para o seu reinado, a época é toda de melodramas. Ainda os regimentos se revolucionam e assassinam os coronéis; ainda os governos deportam sem processo; ainda há assassinatos em pleno dia nas ruas de Lisboa; ainda as mães desnaturadas matam seus filhos (...); o duelo é ainda moda; praticam-se inúmeros

envenenamentos; roubam-se heranças; falsificam-se testamentos (...) – a corrupção, o crime e a imoralidade ainda campeiam.

Com as peças de espetáculo, as comédias ligeiras e a música, estava de volta a emoção ao palco do Condes. No periódico *Estrela d'alva* (n.º 39, jan. 1863), o cronista B. de Sousa Meneses constatava que o Variedades e o Condes, os teatros mais populares de Lisboa, eram aqueles onde reinava «a alegria franca, espontânea, estrepitosa», era neles que o público se divertia.

## **10. O velho templo da arte na rota dos teatros secundários**

O fluir alegre está relacionado com a opção de conceder acima de tudo divertimento às classes trabalhadoras. O funcionamento em associação, onde se integravam personalidades ligadas ao movimento associativo, defensoras dos direitos dos trabalhadores, por um lado, e a escolha de espetáculos destinados a alegrar os tempos livres daqueles que passavam o dia ocupados, por outro, espelham uma tendência ideológica e social. Acrescem ainda os inúmeros espetáculos de benefício de diversas associações de artífices e de grémios populares, que significativamente escolhiam o Condes para tais récita.

Não é de estranhar, por isso, que surjam no palco variadas peças dedicadas às classes trabalhadoras, como *O operário e a associação*, comédia-drama em 2 atos, escrita por José Maria da Silva e Albuquerque e estreada a 23 de março de 1863, em benefício do ator Joaquim Bento. A peça «é uma homenagem prestada pelo autor às classes trabalhadoras, de cujos interesses tem sido zeloso propugnador já nas associações, já no Grémio Popular, de que teve o pensamento e foi o instituidor, já na imprensa» (*Crónica dos teatros*, 1/4/1863).

Além de *O operário e a associação*, outra peça veio ainda, naquela época agitada de 1862/1863, estimular os aplausos do público: a opereta intitulada *O amor e o código*. Neste caso, os espectadores eram atraídos pela evocação dos trabalhos do primeiro Código Civil português, que chegaria à versão final em 1867. O texto da opereta era uma versão de Garcia Alagarim do *vaudeville* *Le Code et l'amour*, de Merle e

Simonnin, com música de José Maria do Carmo, e desempenho destacado de Queirós, José Romano e Luísa Fialho. A estreia deu-se a 26 de abril de 1863. Apesar de lhe ter sido vaticinado um longo êxito, permaneceu apenas um mês em cartaz. No entanto, o público acedia de bom grado ao incitamento do ator Queirós, na copla final:

Diz o código, senhores,  
No artigo trinta e sete,  
Que ninguém deve bater-se  
Nem que seja a canivete!  
Proíbe qualquer ataque,  
Desordens, grande ruído,  
Porém, tumulto de palmas,  
Esse, sim, é permitido.  
Podeis pois fazer barulho  
Deste modo, está sabido (*A Revolução de Setembro*, 30/4/1863).

Regressou ainda a comédia *Feio de corpo e bonito de alma*, em que o ator Augusto muito se fazia aplaudir. Pouco depois, Augusto César de Almeida assinou contrato com o Ginásio, deixando de fazer parte da companhia do Condes a partir da época 1863/1864.

E assim chegou o verão de 1863, com as peças de maior êxito do repertório em cartaz. De outro modo, seria difícil chamar algum público no estio. Fecharam o D. Maria II, o Ginásio e o Variedades, as companhias, geralmente, faziam digressões pela província, e o Condes aproveitava a exclusividade na capital. Ainda assim, nem isso lhe garantia a casa cheia, pois o público, com o calor, preferia os espetáculos ao ar livre. E eram assim os circos a lucrar – no Salitre, o de Madame Tournour e o de Thomas Price.

Contudo, nem mesmo o esforço de manter o teatro aberto no verão poupava à gerência duras críticas sobre diversos aspetos, quer de gestão financeira, quer de escolhas estéticas. A *Crónica dos teatros* de 16 de junho de 1863 refere-se às práticas dos teatros secundários da capital: «É deplorável a existência que levam na primeira cidade do reino os teatros secundários, que, sempre mal dirigidos e livres da vigilância da inspeção superior, lutam com as mais insuperáveis dificuldades, praticam os mais inqualificáveis desvarios, e, vivendo geralmente em completo divórcio com o bom gosto, nem servem de utilidade à arte, nem às plateias, nem aos artistas, nem a si». Uma análise atenta permite concluir que, na verdade, a crítica de Eduardo Coelho tem como



alvo a «inspeção superior», pois, se ela se aplicasse a estes teatros, não se cometeriam faltas impunemente.

Em primeiro lugar, impunha-se, na opinião do cronista, uma regulamentação superior especialmente dedicada aos teatros secundários – uma vez que, para os teatros de primeira ordem, ela existia. Em segundo lugar, o que prejudicava fortemente a vida dos teatros secundários era a falta de competência dos que os dirigiam:

Não há lei, não há inspeção, não há crítica, não há censura para os nossos teatros de segunda ordem, que, devendo ser escolas de educação popular, deleitando e instruindo, e ao mesmo tempo escolas práticas para atores e autores, devendo dar na cena lições de moral, de linguagem, de prosódia e de bom gosto, só deturpam aquela, estropiam esta, desconhecem estouta, e cada dia ofendem mais este último, porque, entregues comumente a direções analfabetas e inexperatas e sem terem numa lei especial marcadas as suas obrigações, são a vergonha da civilização, a negação de todo o progresso, e muitas vezes até de toda a dignidade.

As principais faltas apontadas pelo jornalista, em concreto, são o descaso dos direitos dos autores e os atrasos nos pagamentos aos atores: «É peça num ato, que levou um mês a concluir? Recebe [o autor] a módica quantia de 600 réis, e há até um diretor, que muitas vezes é um tendeiro ou um sapateiro, o qual lhe oferece 400 ou 500 réis! E se o autor se descuida em ir receber, fica sem um real sequer! (...) Aos atores também sucedem tormentos iguais: a desconsideração, a falta de recompensa condigna, a relutância nos pagamentos, a negação das mais simples condições das escrituras!».

Por fim, Eduardo Coelho apela à intervenção do Governo, e clama por um novo reformador do teatro português: «E os governos continuarão a deixá-los assim neste abandono precário e vergonhoso? Não haverá um nobre continuador da obra de Garrett e Rodrigo da Fonseca? Negar-se-á que os teatros populares não influem na instrução e educação do povo?». O teatro era então um poderoso meio de transmissão de valores, de cultura. Por isso, os teatros secundários tinham, de facto, uma grande responsabilidade naquilo que faziam passar ao seu público frequente, que era, neste caso, pertencente às camadas menos abastadas, às classes populares urbanas – não as mais pobres, decerto, que raramente teriam possibilidade de pagar um bilhete para uma noite de espetáculo, mas aquelas que ganhavam o suficiente para poder despendar algumas centenas de réis, ocasionalmente, em troca de um divertimento.

O incumprimento das obrigações para com os atores ficou mais uma vez patente numa nova resolução da comissão administrativa da Associação, em que concede o produto das récitas de três meses (julho, agosto e setembro de 1863) aos atores, em substituição dos salários (*A Revolução de Setembro*, 14/7/1863). Na versão de Henrique Gorjão, da *Crónica dos teatros* (1/8/1863), a ideia proveio dos atores, para impedir que a Associação encerrasse as portas do teatro nos meses do calor. O cronista refere ter sido informado de que os atores teriam ainda de pagar 150\$000 réis à Associação, por ficarem três meses com a exploração do teatro.

Os artistas, então, controlando a escolha das peças, deram de imediato uma peça nova, *A rainha das flores*. Era mais uma comédia mágica de grande espetáculo, em 2 atos e 9 quadros, escrita por Pedro Carlos de Alcântara Chaves, com música de Monteiro de Almeida, maquinismo de João de Amil, figurinos sob a direção de Ganhado, cenas novas pintadas por Vilela. Destacavam-se as interpretações de Luísa Cândida, Luísa Fialho e Queirós. Ornada de coplas, coros, bailado, transformações e visualidades, era extraída da mágica *Adelli*, do antigo repertório.

A novidade veio mais uma vez corresponder às expectativas. O público manifestava continuamente um apego ao Teatro da Rua dos Condes. E a imprensa também: «Ainda se não apagou naquele velho coliseu o fogo do entusiasmo. Ainda ali se manifesta o prazer, o riso e as lágrimas em toda a sua intensidade e franqueza» (*A Revolução de Setembro*, 14/7/1863). A mágica *A rainha das flores* renovou a fórmula: «se por um lado é pobre de entrecho e quase sem nexos de ideia, é, por outro, farta de maquinismo e recheada de peripécias engraçadas e ditos picantes que muito agradam às plateias e camarotes daquele velho templo da arte» (*Crónica dos teatros*, 1/8/1863).

Foi também com a reposição da lenda *O milagre da Nossa Senhora da Nazaré* e várias comédias em 1 ato, como o *Descasca Milho*, algumas delas novas, como *O bravo de Veneza* e *Prenderam Napoleão*, que os atores, durante os três meses em que tomaram conta do teatro, levaram avante os seus intentos. Para completar o leque, escolheram ainda um drama em três atos, de Alcântara Chaves, intitulado *Os mártires da Polónia*, representado pela primeira vez a 29 de agosto. Aludia a um quadro de guerra contemporâneo, que opunha a Rússia à Polónia. O maestro Eugénio Monteiro de Almeida compôs seis peças de música para a peça, também elas muito elogiadas.

Além disso, tiveram o auxílio de um artista especial, Comingio de Gagliano, que tocou na sua caixa harmónica, composta de 33 copos de cristal, escolhidas peças de música, nomeadamente trechos da *Traviata* e do *Trovador*, em benefício dos atores do Teatro da Rua dos Condes. Estes colheram uma boa receita com este ato de confraternidade artística, pois os camarotes estavam todos ocupados, e a enchente na plateia era quase geral (*A Revolução de Setembro*, 12/8/1863).

A partir da época 1863/1864, José Romano deixa de pertencer ao grupo artístico, que fica composto pelos atores Francisco Queirós, Domingos António de Almeida, Faria, Carlos de Almeida, Garcia, Cipriano, Capristano, Raimundo de Queirós Sarmiento, Joaquim Bento, E. Câmara, Bernardo Vítor de Mendonça, Manuel Maria Soares; e pelas atrizes Luísa Leopoldina Fialho, Luísa Cândida, Joana Carlota, Francisca Queirós, Carolina Xavier.

A orquestra era constituída pelos músicos Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida (compositor), João José Correia de Lemos, Romão José Vieira da Cunha, Fernandes de Sá, Augusto Frederico Haupt, Luís A. Ferreira, Joaquim da Costa Chaves, Sebastião José de Oliveira, Alexandre José Ferreira, Francisco Casassa, Estêvão José Gomes, Francisco Gazul, Daniel Gomes, João Batista, António Augusto Ferreira. Todos estes contribuíram para a subscrição lançada no primeiro trimestre de 1864 por José Maria Cristiano para a elevação de um monumento ao maestro compositor Joaquim Casimiro Júnior. Falecido a 28 de dezembro de 1862, Casimiro havia produzido por vinte anos<sup>170</sup> a componente musical de vários espetáculos nos teatros de Lisboa, incluindo o Condes, no qual havia desempenhado papel fundamental na implementação da nova fórmula que caracteriza este período: peças ligeiras onde a declamação é entrecortada por trechos cantados e música. Numa lista de contribuidores para o monumento, onde constam nomes de individualidades como o conde de Farrobo ou Ernesto Biester, vem integrada a rubrica Orquestra do Teatro da Rua dos Condes, discriminando o contributo monetário de cada um (*A Revolução de Setembro*, 17/3/1864).

Quanto ao repertório, não foi uma época muito interessante. Escassos títulos novos e repetição de peças como *Os mártires da Polónia*, *O operário*, *O 66*, ou *Descasca Milho*. Mas aproveitou-se a *reprise* para introduzir a sequência das aventuras, desta vez com *O casamento do Descasca Milho*, comédia original de Pedro Carlos de Alcântara Chaves,

---

<sup>170</sup> Acerca de Joaquim Casimiro Júnior, ver a tese de doutoramento de Isabel Gonçalves, *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*.

ornada de coplas e canções populares, em continuação da Luisinha, a leiteira, e do José Descasca Milho.

Assim, foi Luísa Fialho a beneficiada com a estreia de três peças, a 23 de novembro de 1863: para além da continuação do Descasca Milho, a ópera cómica em 2 atos *O postilhão da Rioja*, e a comédia em 1 ato *O colegial*. A atriz mostrava-se assim alheia à vontade daqueles que preferiam vê-la num teatro de melhores condições, e prodigalizava o seu talento em proveito dos espectadores do Condes, um dos chamados teatros «liliputianos» pela *Crónica dos teatros*. No segundo benefício da época, a 23 de maio de 1864, Luísa Fialho teve novamente o privilégio de contar com a estreia de três comédias: *Generosidade de um artista*, *À força para casar*, *A morte dos inocentes ou O homem do gergelim*.

O benefício do ator Domingos de Almeida foi outra ocasião de relevo na época 63/64, dando seguimento ao apelo da peça *Os mártires da Polónia* com a recitação de uma poesia intitulada *Avé, Polónia!*. Segundo a descrição do periódico *A Revolução de Setembro* (8/12/1863), «o ator recitou entre o mais sentido pranto que se lhe retratava no rosto, e as palmas que lhe dispensava uma plateia de populares que, tendo aprendido a quebrar as algemas do despotismo, adora a liberdade, e acompanha com fervorosos votos a coragem do heroico povo que tão grande provação está passando na luta da sua independência».

O drama em 3 atos *A estrela do norte*, tradução de Pessoa e Alcântara Chaves, estreado a 2 de fevereiro de 1864, foi uma das principais escolhas artísticas desta época. Permaneceu quase dois anos no repertório, embora não pertencesse ao género preferido daquela plateia. No entanto, era o ingrediente visual acentuado: «Muitos incêndios, muitos soldados, muitas batalhas e muita música cantada e tocada, junto a um entrecho mais ou menos verosimilhante, fazem com que *A estrela do norte* satisfaça à feição própria daquele teatro e daquele público, que aplaude estrondosamente a vista do terceiro ato, diga-se a verdade, de belo efeito» (*Crónica dos teatros*, 12/3/1864).

O mesmo se poderá dizer do drama bíblico *A criação do mundo e o dilúvio*, sempre de grandes efeitos visuais. Entre os principais intérpretes estavam Faria (Satanás), Luísa Fialho (Arcanjo), Luísa Cândida (Eva), Queirós (Adão), Domingos de Almeida (Caim), Francisca Queirós (Abel). Era tradução de Pedro Vasques Martins da Silva, ornado de coros, bailados, visualidades, subindo à cena a 2 de abril do mesmo ano. Acabou por

não ir além de junho. Mas, enquanto durou, concedeu noites de enchentes, em que o público acorria para ver representadas as cenas bíblicas da queda dos anjos, da tentação de Eva pela serpente, da arca de Noé, etc. Tal figuração constituía uma novidade, daí que tenha sido motivo de atração até para espectadores inabituais: segundo o cronista Henrique Gorjão, a peça chamou ao Condes a «nossa melhor sociedade» (*Crónica dos teatros*, 19/4/1864).

O verão era um bom momento para testar novos divertimentos na capital, especialmente ao ar livre. Vários artistas estrangeiros nos visitavam por essa altura, e expunham aos lisboetas as suas habilidades em diversos locais. Mas os teatros também podiam tirar partido das excentricidades que assombravam o público citadino, reproduzindo, ou melhor, caricaturando as figuras que se apresentavam. No verão de 1864, esteve uma mulher barbuda em exposição no Largo de S. Domingos. A companhia do Condes não perdeu tempo e logo fabricou uma cena cómica alusiva ao acontecimento. Chamava-se *Uma mulher da Suíça com grandes suíças*, foi escrita por Luís de Araújo e interpretada por Queirós e Carlos de Almeida (este no papel da mulher barbuda). Não é difícil imaginar a hilaridade que provocou a cena cómica.

Como é natural, à medida que os anos passavam, envelhecia o Teatro da Rua dos Condes, e ao mesmo tempo adensavam os comentários à sua velhice. O traço comum a todos estes comentários, contudo, é que ninguém parecia ter ideia concreta da idade do edifício. A memória, neste último período do velho teatro, não ia além dos tempos áureos de Émile Doux. O seguinte comentário do jornalista da *Crónica dos teatros* (19/4/1864), a propósito do drama bíblico *A criação do mundo*, é expressivo: «É da criação do mundo, do dilúvio universal e do Teatro da Rua dos Condes que vamos tratar neste artigo: três coisas antiquíssimas, e a última, se não é tão antiga como a primeira, é provável que seja quase contemporânea da segunda; há mesmo quem suponha que o gotoso e corcovado teatro é a própria arca em que Noé se salvou do dilúvio com sua família e toda aquela imensa bicharia!...».

Apesar da crescente divulgação dos anúncios para cada noite de espetáculo, disseminados por variados periódicos, continuava indispensável o cartaz para informar e atrair o público para a casa da Rua dos Condes. Era, ainda, usado o modelo de grandes dimensões, com letras a vermelho. Leia-se, a propósito, esta anedota: «*Deus nos livre das mulheres* – “Credo! Eu te arrenego! Ó mana, já viste ousadia igual?” Assim discorriam duas jovens no sábado à esquina do Chiado, fitando os olhos num

desmesurado cartaz, daqueles que se leem a 1 quilómetro de distância, o qual anunciava a representação de uma comédia com o título da nossa epígrafe, que pela primeira vez se dava em benefício do simpático e festejado ator Domingos de Almeida» (*A Revolução de Setembro*, 15/6/1864).

O cartaz completava, muitas vezes, o anúncio do jornal, pela flexibilidade que oferecia. Não é raro encontrar nos anúncios a menção de que o restante programa do espetáculo seria conhecido pelos cartazes. Compreende-se que, numa gestão volátil, ao sabor das pateadas e dos aplausos, da disponibilidade dos artistas e dos materiais, da concorrência, numerosa, de outros divertimentos da capital, e da pressa de apresentar peça nova, a definição da ordem da noite se fizesse com pouca antecedência. O cartaz era muitas vezes um recurso para anunciar, em cima da hora, a composição do espetáculo, a anulação de uma componente, o adiamento de uma estreia, a doença de uma atriz, etc.

Assim, não se poderá desconsiderar a hipótese de, em qualquer caso, o espetáculo anunciado num jornal – que é, para todos os efeitos, a fonte principal que hoje temos para estabelecer o repertório de um teatro oitocentista – não corresponder ao que sucedeu na realidade. Há uma componente de incerteza. Mesmo que vários jornais anunciem, no próprio dia, exatamente o mesmo espetáculo. E nem os cartazes poderiam assegurar, se existisse hoje uma coleção completa, uma total correspondência entre o anunciado e o executado.

A antiguidade do edifício da Rua dos Condes fazia crer que acabaria por ser substituído, embora não se acreditasse que demorasse tanto. Assim, de tempos a tempos surgiam propostas, ideias, para renovar o espaço. Em 1864, falava-se na hipótese de construir um teatro-circo de dimensões generosas no terreno do Condes. Porém, a ideia acabou por ser trocada pela de um aterro na Boavista (*A Revolução de Setembro*, 24/7/1864).

É preciso esclarecer que, após a passagem da companhia nacional para o Teatro D. Maria II, o Teatro da Rua dos Condes não mais recebeu subsídios do Governo – à semelhança, aliás, dos restantes teatros secundários. Não é que não tivesse tentado obtê-los, mas calcula-se a estreiteza de meios financeiros dos sucessivos Ministérios. Aos olhos de alguns, a quantia pedida seria plenamente justificada pela ação civilizadora destes teatros: «O nosso Ginásio pedia 1 conto de réis para manter a sua companhia, o Teatro da Rua dos Condes contentava-se com 600 ou 800 mil réis, isto ficando ambos com a obrigação de dar espetáculos nos dias de gala, e até isso lhes recusam» (*A*

*Revolução de Setembro*, 29/7/1864). Comparando com outros países, a nossa pobreza era evidente: por exemplo, na Alemanha, havia três dezenas de teatros subvencionados pelo Estado.

Tal facto duplicava, na verdade, a responsabilidade destes teatros: «Os nossos teatros secundários, privados de toda a esperança de poderem auferir qualquer subsídio oficial, vivem entre nós exclusivamente da receita que lhes provém da pública iniciativa, portanto, mais que o teatro subsidiado, têm duplo dever a atender – moralizar as plateias, mas salvaguardando sempre os interesses de que possa provir a sua maior estabilidade» (*Crónica dos teatros*, 15/4/1865).

Desta forma, o Condes chegou à categoria de «veterano», como se lê no número de 14 de outubro de 1864 d’*A Revolução de Setembro*: «popular e antigo templo de arte, o veterano dos nossos teatros de declamação».

## **11. A época de *Intrigas no bairro***

Mantendo a companhia uma estrutura semelhante, permanecendo nela os principais atores e atrizes (Raimundo Queirós, Domingos de Almeida, Faria, Carlos de Almeida, Capristano, Francisco Queirós, Luísa Fialho, Luísa Cândida, Joana Carlota, Francisca Queirós, Carolina Xavier), a época 1864/1865 apresenta-se muito cedo com uma nova mágica. Trata-se de *O leilão do diabo*, escrita por Carlos Augusto da Silva Pessoa, que teve a primeira representação a 21 de agosto de 1864.

Carlos Augusto da Silva Pessoa era um dramaturgo hábil na escrita de peças de espetáculo, e frequentemente colaborava nas produções do Condes. Segundo se contava, recorria a excertos de diferentes peças suas para fazer uma nova mágica. No fundo, a fórmula para as mágicas dependia, sobretudo, do imaginário onde habitam diabos, dragões, anjos e serpentes. E, para fazer funcionar esse imaginário e o tornar bem visível, era preciso um bom maquinista, que o Condes possuía: João José de Amil.

Assim, *O leilão do diabo* «constava das diferentes peças do mesmo autor, e de não sei quantas máquinas infernais mandadas fazer pelo demo do maquinista em tempos mais prósperos, e que por passarem de moda se arrematavam», escreve J. B. de Araújo Assis

na *Crónica dos teatros* (3/9/1864). Não importava, portanto, que apenas o ator Queirós se saísse bem no desempenho, porque, neste tipo de peças, não era a interpretação o que mais contava.

Avelar Machado produziu para esta sala a comédia-drama em 2 atos *Os homens do povo*, interpretada por Faria (Pais), Domingos de Almeida (Pedro), Salazar (João), Santos (Manuel), Cipriano (Raimundo), Amado (Elias), Pinto (Francisco), Capristano (Simão), Carlos de Almeida (André) e Francisca Queirós (Luísa). Em sintonia com as aspirações que caracterizam esta fase do Condes, a comédia adequava-se ao quadro mental do espectador habitual do Condes popular: uma comédia «cheia de ideias democráticas; tendo por intuito exaltar a virtude e deprimir o vício; quase sempre correta no diálogo e vencendo as dificuldades da forma teatral com algumas situações de efeito» (*A Revolução de Setembro*, 14/10/1864).

Tentou-se nova incursão no drama com *Os miseráveis*, de Edouard Brisebarre e Eugène Nus, versão de Freitas Brito, estreado a 21 de dezembro de 1864 para benefício de Domingos de Almeida. Apesar de ser uma tentativa arriscada, neste teatro, conseguiu bom resultado, destacando-se o desempenho de Domingos de Almeida, Queirós, Faria, Carlos de Almeida, Luísa Cândida e Luísa Fialho.

Contou bastante para o fulgor da época, para além da opereta *Intrigas no bairro*, de que falaremos a seguir, mais um episódio da dinastia dos Descasca Milho. Depois do casamento, agora o batizado. Mais propriamente, *O batizado do filho do Descasca Milho*, com que Alcântara Chaves dá sequência a *Luisinha, a leiteira*, *O Descasca Milho* e *O casamento do Descasca Milho*. Esta comédia de costumes em 1 ato, que viu as luzes da ribalta a 2 de janeiro de 1865, tinha a seguinte distribuição: Luísa Fialho (Luísa), Queirós (José Bezerra, o Descasca Milho), Luísa Cândida (D. Brites), Capristano (Bento Fernandes), Cipriano (João Licas), Carlos de Almeida (Fernando Vieira), Amado (Barnabé Grilo), Faria (Cosme Antunes), Salazar (Cochicho). O sucesso no palco repercutiu-se, mais uma vez, na passagem à estampa.

Contrastando com a pouco interessante época de 63/64, a época de 64/65 vê nascer uma das mais famosas produções teatrais do terceiro quartel do século XIX português: a opereta em 2 atos de Luís de Araújo intitulada *Intrigas no bairro*. A estreia aconteceu em dia de benefício da atriz mais querida, Luísa Fialho, a 24 de outubro de 1864. Com música de Eugénio Monteiro de Almeida, a opereta contava com as interpretações de



Luísa Fialho (Rita, vendedeira de peixe), Luísa Cândida (Joana, vendedeira de melancias), Queirós (Mestre Jacinto, sapateiro), Domingos, Faria (Bento, galego taberneiro), Carlos de Almeida (Manuel, soldado), Garcia, Cipriano (Matias Bulhões, cabo de polícia), Capristano (Gregório, barbeiro) e Amado (Correio).

Na verdade, a peça foi impressa na Tipografia Universal, ainda no mesmo ano, levando a classificação «paródia em verso às óperas cómicas». A distribuição permite imaginar o ambiente em que se desenrola a ação, decorrendo o primeiro ato na rua onde Mestre Jacinto exerce o seu ofício de sapateiro, onde Gregório apara a barba dos clientes, onde o galego taberneiro serve na sua tasca. Estas personagens entoam diversos cânticos, inspirados em canções populares ou em trechos de operetas («música que o nosso povinho tem de cor, ou porque a ouviu em S. Carlos, ou porque a tem aprendido em certas funçanatas a que concorre», segundo a *Crónica dos teatros*, 4/11/1864). Referências à atualidade lisboeta, à política, aos costumes populares, em tom alegre, fazem o fundo da peça. A música traz polcas, muito populares à época, e há também as coplas, diálogos cantados, e os duetos.

A vendedeira de peixe e a vendedeira de melancias disputam o soldado Manuel, e está claro que este faz o que pode para agradar a ambas. Mas as intrigas do bairro dão a conhecer que Rita, a peixeira, é afinal irmã de Manuel, que assim casa com Joana. Foi uma das peças mais representadas, esteve durante dez anos em cartaz. O crítico José Bento de Araújo Assis intuiu logo os «milhares de representações» que a opereta haveria de ter (*Crónica dos teatros*, 4/11/1864).

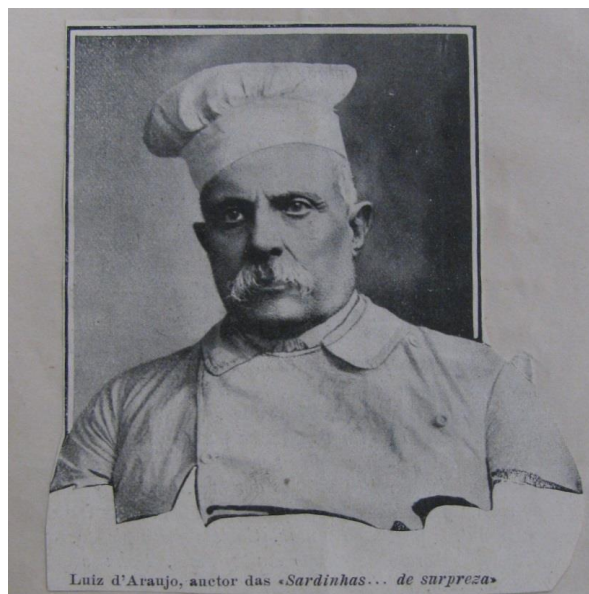


Fig. 17 – Luís de Araújo (coleção Jorge de Faria)

Luís de Araújo (1833-1908) procurou aproveitar a sua boa estrela produzindo mais algumas peças para este teatro. Começou pela cena cómica *Amanhã vou pedi-la*, interpretada por Carlos de Almeida, que teve aceitação mas não um intérprete à altura. Depois a comédia *O noivo de minha tia*, que não teve, talvez, um público à altura, de acordo com a análise de Araújo Assis para a *Crónica dos teatros* (1/12/1864):

Agora, porém, o público ficou um pouco despeitado, porque, ansioso de novas cenas idênticas às das *Intrigas no bairro*, que não poucas enchentes tem dado ao teatro, deparou com um comendador tomando chá com senhoras!... *O noivo de minha tia* apresenta-se mais pretensioso na forma e mais aprimorado no diálogo, que, embora espirituoso, perde às vezes por longo. Os atores também o *extranharam* muito, e o público, desconhecendo estes, respeitou o autor, chamando-o ao proscénio! O sr. Luís de Araújo bem conhece que não são para teatros secundários tais produções, onde mingnam os artistas para as desempenhar e onde o público não deseja encontrar o que não procura.

Depois veio mais uma opereta, *O senhor João e a senhora Helena*, representada a primeira vez a 7 de dezembro do mesmo ano, em benefício do ator Raimundo Queirós. Mais tarde, tentando aproveitar o sucesso, surgem as *Novas intrigas no bairro*, continuação das primeiras, igualmente ópera cómica em 2 atos, de Luís de Araújo, com música de Monteiro de Almeida. Esta segunda parte estreou a 22 de abril de 1865, de

igual modo em benefício de Luísa Fialho, contando com as interpretações de Queirós (Mestre Jacinto), Cipriano (Bulhões), Capristano (Nicolau), Carlos de Almeida (Manuel Cereja), Faria (Italiano), Luísa Cândida (Joana), Luísa Fialho (Rita). Podemos seguir a *Crónica dos teatros* (12/5/1865) para compreender o resumo da história:

Mestre Jacinto, aquele sapateiro antigo conhecimento dos leitores, tão bom galopim eleitoral, como ótimo apreciador do Penim e do Bento da taberna, é uma das magníficas criações de tipos que tem exibido o ator Queirós. Bulhões (Cipriano), ex-cabo chefe e fulineiro, tomou a loja do galego (que hoje roda com um milhão!) e, enquanto prepara colchões, vai vendendo o seu vinhito de Bucelas. Nicolau (Capristano) é o sacristão da paróquia, que sob o balandrau oculta as rotas palhetas, e um coração incendiado de amor. Faria é um suposto italiano, com fábrica de napoleões de gesso. Manuel Cereja (C. de Almeida) é agora boletineiro, e marido de Joana (L. Cândida), que deixou o seu ambulante negócio de melancias para se tornar numa honesta burguesa, com seu estanque habilitado, e Rita (L. Fialho) trocou o pregão da vivinha sem sal pelo dos capachos, negócio que se lhe antolha mais lucrativo. (...) Em redor destas figuras, as principais do quadro, agrupam-se outras exibições de tipos populares, que conservam o espectador em constante hilaridade, e, como o título indica, reina a intriga desde que o pano sobe até que os últimos acordes da orquestra marcam o final da ópera cómica, que um conjunto de circunstâncias reunidas conseguiu fazer calorosamente aplaudir.

A música contribuiu para o prolongamento do sucesso nesta continuação das *Intrigas*. O mesmo cronista confessa: «Com que soberba maestria Monteiro de Almeida não apropriou nesta composição vários trechos de música da *Marta*, *Favorita*, *Dominó*, *Otelo*, *Safo*, e os que na sua fantasia criou! Não há na ópera cómica uma única situação de que o nosso maestro não soubesse tirar profícuo partido. Maravilha ouvir aquele conjunto de harmonias!» (*ibidem*). Em resultado, as empresas do Condes, a presente e as que lhe sucederam, ficaram com duas excelentes peças em repertório, capazes de salvar a pior época. Daí que as *Intrigas* se tenham repetido ao longo de uma década.

Assim, surgiu a ideia de fazer do Condes o teatro nacional da ópera cómica. A ideia vem de Sousa Sabrosa, colaborador da *Crónica dos teatros* e simultaneamente acionista da Associação:

Porque não há de instituir-se no nosso país um teatro para a ópera cómica nacional? Quem com melhores elementos para inaugurá-lo do que a associação empresária do Teatro da Rua dos Condes? Tente-o, que tem artistas afeitos a este género de composições, e a cena onde outrora se representou *O dominó*, *Fra-Diavolo*, *A dama branca* etc. não se ostenta decerto menos digna vendo-se pisada pelos artistas que interpretaram a popular opereta *Intrigas no bairro*. Aqui estampamos a nossa opinião, oxalá a lembrança colha, que bendiremos a mão ousada que tomar a iniciativa de fazer

reviver no nosso país o bom gosto pela arte musical, disseminado pelas classes menos protegidas da fortuna, às quais não é dado ouvir a nossa primeira cena lírica (*Crónica dos teatros*, 15/4/1865).

## 12. Tempos de bonança

O acerto na escolha de peças caminhava a par com uma estabilidade na estrutura administrativa. No início de 1865, chegada a altura de eleições, em assembleia geral de sócios, para os cargos da Associação – nomeadamente, nove membros para o corpo gerente, doze para o conselho deliberativo, três para a comissão de peças, e seis para a mesa da assembleia geral –, os artistas surpreendem com uma tomada de posição pública. Reconhecendo que a gestão do Teatro havia estabilizado e apresentado bons resultados, os artistas manifestam a vontade de que sejam reeleitos os indivíduos responsáveis por essa gestão. Nesse sentido, enviam uma carta circular aos acionistas, para ser publicada no jornal *A Revolução de Setembro*, que o faz a 19 de janeiro de 1865:

Il.mo sr. – A comissão dos atores e empregados do Teatro da Rua dos Condes vem respeitosamente apresentar a V. S. as seguintes considerações:

Em junho de 1863, o Teatro da Rua dos Condes lutava com uma grave crise, e a companhia era credora de seis meses dos seus vencimentos. Graças à iniciativa de um dos dignos diretores foi concedido o teatro à companhia, e a sua gerência provou que era possível a boa administração do que o teatro produz. Em seguida tomou conta a ditadura, e nos seus atos, em que teve a bondade de consultar a companhia, apresenta os documentos da mais florescente época da associação. O défice diminuído, a companhia em dia, o crédito restabelecido, era o quadro lisonjeiro que apresenta a ditadura ao entrar a Associação no seu estado normal. Hoje novos gerentes iriam talvez, mesmo contra sua vontade, transtornar o andamento regular da Associação, e nós confiamos em que V. S., prezando o bem estar da companhia, e como prova de reconhecimento, dará o seu valioso voto a todos os corpos gerentes que estavam ultimamente nomeados. Com este favor, V. S. fará um grande serviço à associação de que é digno membro, e salvará o futuro de tantos artistas que subsistem deste estabelecimento. Juntas enviamos as listas dos diferentes corpos existentes, e pedimos com a maior instância a sua presença. Somos com toda a consideração de V. S. vener. os e obrigd. mos. Pedro Carlos de Alcântara Chaves, Raimundo de Queirós Sarmento, Domingos António de Almeida, Luís Cordeiro Fialho, Cipriano José dos Santos.

Foram parcialmente atendidos no seu desejo. Segundo a *Crónica dos teatros* de 1 de fevereiro de 1865, a eleição, efetuada a 20 de janeiro, deu o seguinte resultado: para a mesa da assembleia geral foram reeleitos os mesmos membros; para a comissão revisora de peças, foram eleitos Teodorico Batista da Cruz, Matos Moreira e Eduardo Coelho; para a direção foram eleitos José Maria Frederico Bartolomeu, presidente, António de Sá Pereira Sampaio Osório e Brito, vice-presidente, Francisco Moreira, Sebastião Paulo Fonseca Cabral, Carlos Augusto da Silva Pessoa, José António do Vale, Joaquim Pereira Paiva e Pona, Manuel José Fernandes Torres.

Segundo a mesma revista, a assembleia geral registou uma presença elevada de sócios. Os novos gerentes teriam uma árdua tarefa pela frente: «A sala do espetáculo carece de ser restaurada. O repertório das peças que têm subido à cena está muito gasto, e a não ser um rasgado cometimento, a concorrência pública há de necessariamente diminuir, quando o Teatro de Variedades e Circo Price consigam funcionar» (*ibidem*).

Para resolver o problema do repertório, ensaiaram um drama de grande espetáculo em 3 atos, escrito por Pedro Carlos de Alcântara Chaves, com o título *A conquista do México*. Teve a primeira representação a 6 de maio de 1865, e contou com as interpretações de Faria (Fernando Cortez), Salazar (Montesuma), Domingos de Almeida (Orozimbo), Cipriano (Afonso Moniz), Queirós (Diogo Sedanho), Carlos de Almeida (Zimpazingo), Luísa Cândida (Marina), Luísa Fialho (Palima). Foi aplaudido, mas não passou para além dos cartazes de maio.

De seguida, estrearam várias pequenas peças, nomeadamente, *A criada e o vizinho*, uma opereta de Luís de Araújo e música de Monteiro de Almeida (18 de maio de 1865, benefício da atriz Luísa Cândida), a comédia *Pena de talião* (22 de maio, benefício da atriz Adelaide Pessoa), *Os charlatães de feira*, «galeria cómica em 2 atos em verso», de Luís de Araújo (27 de maio, benefício do ator Queirós), *Por causa dum chapéu*, comédia em 1 ato, imitação de J. Abranches (29 de maio), *Beba vinho*, comédia, versão de Ernesto Ferraz, *Amor próprio mal cabido*, comédia de Costa Braga (ambas a 10 de junho, em benefício do ator Domingos de Almeida), e *Uma mulher de talento*, comédia em 1 ato de Augusto Alexandrino do Carmo. Esta última deu-se a 23 de junho, em benefício de Pedro Carlos de Alcântara Chaves, e serviu para debute do ator Silva, que vinha do Teatro de Variedades. A 16 de julho houve uma récita extraordinária em que a companhia espanhola do Circo Price foi apresentar ao Condes zarzuelas e bailados.

Quanto ao problema da conservação do edifício, foi necessário esperar pelo verão, por causa das condições climáticas e também por coincidir com um período de menor afluência de espectadores. O secretário da Associação, Augusto José da Silva, fez saber por anúncio público (*A Revolução de Setembro*, 13/7/1865) que a direção do Teatro pretendia dar de arrematação as obras de limpeza da sala de espetáculo, corredores e salões. Pouco depois, o mesmo jornal anunciava que desde o dia 23 de julho de 1865 até ao fim de agosto estaria a casa fechada, «porque nele se vai proceder a diversos melhoramentos tendentes a aformosear o velho teatro nacional» (*idem*, 20/7/1865).

De facto, não voltou a abrir antes de setembro. Mas houve quem criticasse a opção de encerrar para obras. Referimo-nos a Joaquim José de Sousa Sabrosa, secretário da Associação, que assim escreve na *Crónica dos teatros* (1/8/1865): «merecida censura cabe à sua direção, que não procurou, quando assumiu o poder, sustentar a época do verão com uma peça de espetáculo, aproveitando o primeiro ensejo para fazer uma rápida reforma na sala de espetáculo».

Não foi isento de sombras este tempo de bonança. De acordo com o mesmo cronista, as obras foram programadas sem garantia de capital para as pagar, e os salários dos artistas ficaram novamente atrasados. Para resolver a questão, os membros da direção convocaram assembleia geral e submeteram-lhe uma proposta: «no dia 7 apresentou-se pedindo a estabilidade de cada um dos diretores na gerência dos negócios da empresa, até ao fim do próximo mês de maio, única condição que levantaria os fundos de que carecia para fazer face às obras, despesas com a mágica do sr. José Romano, e pagamento dos ordenados em dívida». Por sorte, a assembleia aprovou a proposta e afastou as nuvens negras: «A assembleia foi lógica. Que ganhava ela em mudar ali de senhores? Disse tacitamente à direção: tendes errado, mas procurai reparar vosso erro melhorando o vosso sistema governativo, reabilitai o vosso crédito, e a essa época desastrosa que fez emagrecer o vosso cofre, procurai que outra suceda mais próspera, de melhor ventura. Está pois passada a crise, que ia seriamente aniquilando esta associação» (*Crónica dos teatros*, 11/8/1865).

Por fim, as obras fizeram-se, enaltecendo as comodidades do público, colocando proscénio e pano novo, procedendo a reforma completa na sala, nos camarotes e salões, para além de outros melhoramentos. O resultado foi tão vistoso que inspirou a M. Pinheiro Chagas um comentário incrédulo: «O velho Teatro da Rua dos Condes, o teatro patriarcal, o venerando templo da arte, rejuvenesceu-se, alindou-se, pôs máscara

nova. Ó moda, como és despótica! Ó novidade, como és tentadora! O Teatro da Rua dos Condes dá à última hora em velho presumido, e pinta os cabelos brancos, reboca as faces chupadas, e calça bota de polimento! Ó *tempora!*» (*Anuário do Arquivo Pitoresco*, set. 1865).

Em novembro de 1865, os jornais anunciavam a venda próxima do edifício do Teatro da Rua dos Condes. O proprietário, o tabelião António Pedro Barreto de Saldanha, colocara à venda o teatro, ao que se dizia, por 8.000\$000 réis. Era evidentemente um preço baixo, mas o argumento do jornalista da *Crónica dos teatros* (11/11/1865) suplanta qualquer outra justificação: «É baratíssimo. Vale muito mais dinheiro, pois tem sido em Lisboa das mais felizes casas de espetáculos».

O negócio efetuou-se. Ainda naquele ano de 1865, o Teatro da Rua dos Condes passou para as mãos de António José Marques Leal, negociante e proprietário. Esperaria, por certo, obter um rendimento fixo do arrendamento do espaço à Associação, que se assumia como garante da continuidade do funcionamento.

Um artigo da *Crónica dos teatros* (11/11/1865) confidencia dados financeiros importantes, designadamente, uma conta global das despesas da Associação do Teatro da Rua dos Condes desde que nasceu, em 1853, até àquela época. Eis os números dos pagamentos efetuados:

Aos empregados e companhia.....	51.000\$840
Orquestra, carpinteiros, coristas, comparsas, objetos de cena e direitos de autor.....	64.000\$800
Renda da casa, a 50\$000 réis por mês.....	6.120\$000
Gás.....	11.120\$000
Pago aos credores desde setembro de 1863 até julho de 1865.....	1.736\$652
Soma réis.....	133.978\$292
Há ainda uma dívida aos credores na importância de 6.140\$958 réis.	

A dívida aos credores ainda era acentuada, mas a associação esforçava-se por liquidá-la.

O elenco da companhia não registou alterações significativas na temporada de 1865/1866. Integravam-no os atores Joaquim Pedro Carreira, Raimundo Queirós Sarmento, Domingos António de Almeida, António Augusto da Silva, Faria, Salazar, Augusto Meneses, Carlos de Almeida, Capristano, Cipriano, Murteira, Pedro de Sousa,

Espada, Amado, Moraes; e as atrizes Joana Carlota, Luísa Leopoldina Fialho, Luísa Cândida, Carolina Pereira, Amélia Meneses, M. Cândida, Gertrudes Saraiva, Carolina Xavier, Ermelinda, Francisca Queirós, Georgina. Continuou a receber a colaboração do maestro Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida e dos dramaturgos Luís de Araújo, José Romano e Alcântara Chaves, bem como do maquinista João José de Amil.

Teria de lidar, porém, com uma novidade na concorrência: novo espaço teatral em Lisboa, que prepara um ciclo de expansão das casas de espetáculos, prolongado até ao virar do século. O Teatro do Príncipe Real, situado na Rua da Palma, é inaugurado a 28 de setembro de 1865, resultante de uma transformação do antigo Salão Meyerbeer, onde havia concertos e bailes. Apostou, de início, no melodrama e na comédia, mas depressa seguiu a moda da opereta. A concorrência ao Condes, nesta altura, provinha de várias casas de espetáculo, até do Teatro de S. Carlos e do Teatro de D. Maria II, embora situados num nível superior, juntamente com o Teatro do Ginásio, o Teatro das Variedades Dramáticas (antigo Salitre), Casino Lisbonense, Circo Price...

Poucas semanas antes, a 10 de setembro, o Teatro da Rua dos Condes havia dado início à nova época. Nessa noite, a companhia apresentou as comédias *Mateus, o braço de ferro*, *Maldita campainha!*, *Como se escolhe um marido* e *Que casa de doidos!*, todas em estreia. Comentário d'A *Revolução de Setembro* (12/9/1865), simples e direto: «Reabriu-se ontem [10] o velho Teatro da Rua dos Condes, o decano da arte, e a turba precipitou-se ali alegre, saudosa e entusiasmada. O teatro está limpo, como convém a quem quer dar exemplos à sociedade. O pano de boca está pintado com muito primor, os camarotes, plateias, corredores e salão foram convenientemente limpos e alindados. O primeiro espetáculo agradou». Os fiéis da Rua dos Condes tinham saudades de apreciar «o talento cómico de Queirós, o donaire e requebros de Fialho, e as frases boçais de Faria» (*idem*, 10/9/1865).

Regressaram antigos êxitos, como *A estrela do norte* e as *Intrigas no bairro*. Um mês depois da abertura deu-se nova comédia de Luís de Araújo, em 2 atos e ornada de música, com o título *O meu casamento*. A peça, com estreia a 9 de outubro de 1865, em benefício de Carlos de Almeida, contava com as interpretações de Capristano (José), Carlos de Almeida (Alfredo), Queirós (Castanheira), Carolina Xavier (Mónica), Luísa Cândida (Guilhermina), Faria (Padre), Joana Carlota (Pulquéria), Cipriano (Barbeiro), Amado (Regedor) e Pedro de Sousa (Taberneiro).



Uma das mais significativas peças em cartaz foi a mágica *O colar de Salomão*, de José Romano, representada entre novembro de 1865 e abril de 1866, atestando a permanência do gosto do público por este género. Para o benefício de Luísa Fialho, a 11 de dezembro de 1865, subiu à cena a comédia *Os martírios de um empresário*. O tema não deverá estar longe do da ópera *L'impresario in angustie*, que este mesmo palco havia sustentado várias décadas atrás, para sublinhar que as tormentas por que passa o empresário de teatro são permanentes.

O ator Domingos de Almeida escreveu e interpretou o drama *A Providência*, estreado em janeiro de 1866. Segundo a apreciação de Sousa Sabrosa (*Crónica dos teatros*, 17/1/1866), diversos elementos negativos impediram um resultado satisfatório. O principal era a divergência em relação ao estilo apreciado pelo público constante deste teatro: sendo um drama, o espectador encontrava dificuldade em comover-se com gestos e falas de intérpretes que o costumavam fazer rir. Por outro lado, as decorações de alguns quadros revelaram-se inapropriadas. Apesar de tudo, foi aplaudido e publicado, o que poderia significar o apreço do público pelo autor-ator, porque não voltou muitas vezes à cena.

Pelo contrário, a comédia-drama *O ferro velho*, de Alcântara Chaves, que subiu à cena a 8 de janeiro, manteve-se em cartaz durante o primeiro semestre de 1866. Também ela chegou aos prelos, pelo que conhecemos os intérpretes: Faria (João Francisco), Queirós (Barão de Maceira), Capristano (Francisco Inocêncio), Pedro de Sousa (Luís de Melo), Salazar (Jorge de Melo), Francisca Queirós (Júlia), Luísa Fialho (Maria), Carolina Pereira (Viúva), Morais (Gaiato, Criado).

Uma pequena comédia em 1 ato, *Poeticomania*, serviu para debute de Augusto Meneses e Amélia Meneses, a 25 de fevereiro. Este casal de atores juntava-se a outro já presente na companhia, Raimundo e Francisca Queirós. É prova da popularidade de Raimundo Queirós a homenagem que o maestro Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida lhe prestou, compondo uma polca intitulada “A polca Queirós”. Foi executada no dia 27 de janeiro de 1866, noite de benefício do ator.

Após mudança na administração, votada em assembleia geral da Associação, em fevereiro de 1866, ficaram responsáveis pela direção cénica Sebastião Paulo Fonseca Cabral e Francisco Vieira da Silva. Era pretensão desta administração pôr a companhia a interpretar zarzuelas traduzidas para português, e assim foi feito, apresentando-se

primeiro no Circo Price, ao Salitre. Levaram a este palco igualmente as peças de maior êxito do repertório da companhia. *A estrela do norte*, a peça que fez sucesso no palco da Rua dos Condes em 1864 e 1865, era precisamente tradução de uma zarzuela espanhola, intitulada *Catalina*. Quando a companhia espanhola de zarzuela de Elisa Zamacois voltou ao Circo Price, em março de 1866, o plano da gerência do Condes foi interrompido.

Nesse mês, a companhia do Condes perde a atriz Francisca Queirós (esposa do ator Queirós). Ao mesmo tempo, um dos principais colaboradores artísticos, o dramaturgo Carlos Augusto da Silva Pessoa, encontrava-se impossibilitado de trabalhar, por doença.

Mas o espetáculo tem de continuar, e por isso o ator Queirós aparece no início de abril em mais uma peça de sucesso, a opereta cómica em 1 ato *As amazonas piemontesas*, escrita por J. Volckart (que a dedica à atriz Luísa Leopoldina Fialho), com música de Monteiro de Almeida, e interpretações de Luísa Fialho (Marietta), Queirós (Genaro, sargento de *bersaglieri*), Salazar (Jorge, sargento de zuavos), Faria (Barão Schlagman), Joana Carlota (viúva Ducrog), Carolina Pereira (Ninetta), M. Cândida (Pepitta), Gertrudes (Julietta). A música causou boa impressão, e em especial a *performance* de Luísa Fialho tocando tambor.

Tal como *Garibaldi*, a opereta vem provar que a campanha de unificação da Itália encontrava eco no espírito dos portugueses, suficiente para entusiasmar os espectadores que ouviam a canção interpretada por Queirós (*Crónica dos teatros*, 25/4/1866):

Desperta, ó bela Itália,  
Da tua letargia,  
Que já soou a hora  
Da tua autonomia!  
Itália formosa,  
Paraíso sem par,  
Acorda, soberana,  
Começa a reinar!

A estreia deu-se a 18 de março de 1866, *As amazonas* permaneceram em cartaz até novembro do mesmo ano. Como era habitual, o autor aproveitou o ensejo para dar à cena outra produção sua, agora uma tradução, a comédia em três atos *Os dois dominós*. Estreou a 14 de maio, para a festa artística de Luísa Fialho, que nela interpretava um papel de camponesa; contudo, foi poucas vezes repetida.

O antigo secretário da Associação, Sousa Sabrosa, vem novamente a público denunciar o iminente naufrágio da organização que gere o Teatro, nas páginas da *Crónica dos teatros* de 24 de maio de 1866: «Luta este teatro com uma grande crise, e infelizmente a associação que ali está estabelecida há catorze anos dir-se-ia que, alquebrada de forças, assiste impassível à dissolução que tão de perto a ameaça!». Sabrosa lamenta a ausência de Carlos Pessoa, pois o aconselhamento artístico deste literato sempre havia sido favorável à Associação. O que o sócio entende é que a gestão artística se estava a afastar do trilho certo: «Acredite o corpo gerente que a falta de repertório que conquiste o agrado duma plateia essencialmente popular há de trazer a ruína da empresa e o seu completo aniquilamento. Lastimamos isso pela classe artística que ali está agremiada. Medite bem o corpo gerente, ultimamente eleito, e oxalá que possa salvar a associação, evitando a tempo os escolhos em que ameaça soçobrar o velho baixel por entre as encapeladas e revoltas vagas». Desta vez, no entanto, a sobrevivência implicará mudanças estruturais.

Depois dos trabalhos de J. Volckart, estrearam apenas duas pequenas comédias, *Os efeitos do prego* (22/4/1866), tradução de Joaquim José Anaia, e *A corte de Mónaco* (29/4/1866), ambas com carreira curta; as cenas cómicas *Estou na rua*, de Monteiro Torres (14/5/1866), e *O sr. Faustino* (16/6/1866), de Alcântara Chaves. Em maio houve algumas sessões de prestidigitação, pelo artista Manuel Sanches de Lara, que havia passado por várias capitais da Europa e era discípulo do célebre Mr. Herrmann.

Sousa Sabrosa assevera que a chegada da época baixa veio piorar a situação e acredita estar a Associação perto do fim: «De todos os teatros secundários é este o que maior calamidade tem sofrido nesta quadra, de tanta provação para as empresas desta natureza. Ou por imprevidência, grave erro administrativo, ou por causa de força maior, a companhia dramática só trabalha quando quer, não ensaiando repertório algum, porque não tem quem lhe assegure a paga de seus vencimentos, que devia ser religioso timbre da direção» (*Crónica dos teatros*, 22/6/1866). Apenas o benefício do ator Queirós, a 16 de junho, trouxe alguma animação ao teatro.

A assembleia geral da Associação do Teatro da Rua dos Condes é convocada para se reunir no dia 25 de junho, para tomar conhecimento de um ofício da direção do mesmo teatro, com a especial recomendação aos acionistas de não faltarem à reunião, «porque dela depende o futuro da associação» (*A Revolução de Setembro*, 23/6/1866). O resultado desta assembleia veremos de seguida.

### 13. A companhia do novo Teatro da Trindade em transição pelo Condes

Naquele final de junho de 1866, os jornais anunciam que Francisco Palha, empresário do novo Teatro da Trindade, ainda em construção, tinha arrendado por um conto de réis o Teatro da Rua dos Condes, para dar trabalho e pagar os salários aos atores que já tinha contratado para o Trindade. O resultado do negócio viria a ser uma época brilhante para o Condes, que recebeu assim muitos dos melhores artistas que havia então na capital, vindos do D. Maria II (os poucos que neste ficaram submeteram-se à direção de Emília das Neves). E, embora em situação transitória, a passagem da companhia liderada pelos atores José Carlos dos Santos e Joaquim José Tasso ocuparia uma época inteira, 1866/1867.

No entanto, nem todos viram de imediato os benefícios da mudança, preferindo destacar os erros de gestão que possibilitaram a disponibilidade da Associação para acolher o negócio. Esta opinião é expressa por um articulista n' *A Revolução de Setembro* de 1 de julho de 1866:

Parece que está dada à casca a sociedade empresária deste velho teatro. A fortuna correu fagueira àquele velho coliseu. Tem sido um dos teatros de maior receita, mas um dos em que a receita mais facilmente se esgota. Onde tinha origem este mal? Não se sabe. Direções sobre direções, todas cheias de dedicação cívica e de amor social, mas o mal sempre a crescer, os artistas a padecerem intermitências de pagamento, e o teatro a decair economicamente, apesar das consecutivas enchentes. Agora suspendeu as récitas; vão-se embora os artistas; há crise ministerial, e fala-se num contrato com o sr. Francisco Palha para dar lá algumas récitas; e adeus, ó graciosa Fialho, artista cercada de admiradores e adoradores; e adeus, ó chistoso Queirós, e adeus, ó boa Joana Carlota, bom Faria, e todos mais. Tudo nasce, vive e morre. É o destino das coisas humanas. Um dia virá – e quem sabe se será cedo! – o camartelo demolir aquelas venerandas paredes, e no *sic transit gloria mundi*!

É interessante o prognóstico do jornalista, uma vez que, com efeito, se cumpriu, mas apenas dezasseis anos depois! Por outro lado, a pergunta que lança tem pertinência. Tudo indica que, neste período iniciado em 1852, a plateia do Teatro da Rua dos Condes enchia frequentemente, era considerado um dos teatros mais populares, e, no entanto, a Associação enfrentava permanentes crises financeiras.

Oficialmente, a 1 de julho de 1866, a Associação do Teatro da Rua dos Condes, após aprovação pelos acionistas, entrega a administração económica e artística a uma empresa encabeçada por José Carlos dos Santos e Joaquim José Tasso, sendo abonador deste contrato Francisco Palha. O contrato só viria a findar em 30 de junho de 1867. Inicia-se assim um novo modelo de gestão do Condes, em que a Associação deixa de intervir diretamente nas decisões económicas e artísticas, mas não se extingue, antes continua a figurar no topo da hierarquia, concessionando a empresa a diferentes entidades.

Junto com Santos e Tasso, encontram-se na companhia que representou no Condes em 1866/67 os atores Isidoro Sabino Ferreira, António Pedro, Raimundo Queirós Sarmiento, Carlos de Almeida, Joaquim de Almeida, Leoni, Joaquim Maria da Mota e Almeida, Pedro de Sousa, Capristano, Xavier, C. Augusto, Guedes, Mendes, Morais, Abreu, Anjos, Francisco Maria de Sousa; e as atrizes Delfina do Espírito Santo, Emília Letroublon, Emília Adelaide, Emília dos Anjos, Mariana Ferraz, Fortunata Levy, Maria Adelaide, Carolina Augusta Garcia, Luísa Cândida, M. da Conceição, M. da Luz, Leonor Augusta de Brito. Transitaram da época anterior: Queirós, Capristano, Pedro de Sousa, Morais, Luísa Cândida. O diretor de cena e ensaiador era José Carlos dos Santos. Luísa Fialho e Domingos António de Almeida partiram para o Teatro de Variedades.

A 7 de julho de 1866 dá-se a primeira récita da nova companhia. Para desfazer qualquer dúvida, começou o espetáculo com o hino da Associação, após o que se seguiram as comédias *Não se casem assim*, *Comédia em casa*, *Um sujeito e uma senhora*, a poesia de Tomás Ribeiro *Novas conquistas*, e a cena cómica *Estou na rua*. Tasso recitou o poema; Delfina, Isidoro, Santos e Almeida entraram em *Não se casem*; Santos e Emília Letroublon interpretaram *Um sujeito* e *Comédia em casa*; a cena cómica ficou por conta de Queirós. A escolha parece inteligente, no sentido de não divergir do divertimento a que estavam habituados os espectadores daquele teatro.

Não foi esquecido o passado glorioso do Teatro da Rua dos Condes, no momento de voltar a receber as estrelas, expresso num excerto da crónica de Araújo Assis:

Todos desconheceriam, naquela noite, aquele velho templo d'arte, berço que embalou quase todos os talentos que vão nestes doze meses conceder-lhe de novo as galas, ostentadas muitos anos. O palco parecia vacilar debaixo dos pés dos ilustres filhos de Tália. Tasso, Santos, Delfina, Letroublon, Isidoro e Queirós foram com a sua voz poderosa dar talvez os últimos alentos àquele coliseu, que, modesto e recolhido,

esperava o camartelo destruidor de um momento para outro, como quem prefere a morte à vergonha. Todos estes artistas tiveram uma bela acolhida do público, que assaz provou, nos aplausos dispensados, que tanto os compreende e admira no palácio dos reis como na choupana dos pobres (*Crónica dos teatros*, 21/7/1866).

Araújo Assis dá a entender que as estrelas atraíram ao Condes um público diferente, habituado a vê-las no «palácio dos reis».

Deste modo, o Teatro da Rua dos Condes é inadvertidamente envolvido numa batalha, com um adversário que o havia vencido sem piedade, vinte anos atrás, o Teatro D. Maria II. Isto por causa dos diferendos que dispersaram a companhia do Nacional, e fizeram com que uns ficassem e outros saíssem. Escrevia Manuel Pinheiro Chagas no *Anuário do Arquivo Pitoresco*, de setembro de 1866:

Estão em campo os dois teatros, da Rua dos Condes e de D. Maria II. A luta vai começar. Foi aquele o primeiro a atirar a luva. *O anjo da meia-noite* já subiu à cena no teatro dirigido pelo sr. Francisco Palha, e os curiosos esperam com ansiedade que seja também representado no teatro normal. (...) Na Rua dos Condes preparam-se para subir à cena alguns dos mais belos dramas franceses, no teatro normal outros dramas vindos de França também se põem a ensaios. Nada se anuncia original. A esterilidade recresce em vez de diminuir; também devemos confessar que a cisão operada na melhor companhia que possuíamos veio ainda dificultar mais o trabalho dos nossos autores.

O Condes, evidentemente, não podia competir em comodidade com o Nacional. Houve quem se recusasse a mudar: «Nós, se fôssemos ao Teatro da Rua dos Condes, por muito bom que fosse o espetáculo, havíamos de lhe achar grande diferença dos que a companhia podia dar no Teatro de D. Maria II, porque diferente é assistir a um espetáculo num teatro vasto, bem arejado, com todas as condições próprias para uma companhia de primeira ordem, do que estar sentado nos bancos da Rua dos Condes, teatro acanhado, velho, defeituoso, e só respeitável pela sua antiguidade e gloriosas tradições» (*A Revolução de Setembro*, 5/8/1866).

A companhia do futuro Teatro da Trindade abriu a época com pequenas comédias, ao jeito do anterior repertório, mas introduziu algumas inovações, por meio de peças que melhor quadravam aos artistas. Trouxe peças de maior fôlego, como a comédia em 3 atos *O Camões do Rossio*, de Inácio Maria Feijó, que havia feito parte do repertório do Condes no período áureo dos anos 1830/40.

*O demónio do jogo*, comédia em 5 atos de Théodore Barrière e Henri Crisafulli, tradução de Luís Filipe Leite, e o drama em 6 atos *O anjo da meia-noite*, de Théodore Barrière e Édouard Plouvier, tradução de Ernesto Biester, com cenários de Lima e guarda-roupa de Cruz, foram as peças que mais récitas tiveram no início da temporada. Quanto ao primeiro título, lê-se num artigo de opinião d'A *Revolução de Setembro* (5/8/1866):

representando a companhia dissidente que se retirou do T. D. Maria II, ampliada com alguns atores que já anteriormente se achavam no velho templo da arte, tem sido estrondosamente aplaudido, e o teatro muitíssimo frequentado. O drama está bem posto em cena e bem desempenhado, sendo inexcedível o sr. Tasso no papel do jogador. As cenas de sentimento e de efeito são de arrebatador, bravos entusiásticos e espontâneos têm rebentado na plateia todas as noites: repetidos aplausos e chamadas têm feito compreender ao nosso grande ator que o público avalia devidamente o seu trabalho e o seu mérito. Distingue-se ainda a atriz Delfina, que representa uma precetora inglesa, e tem de sustentar longamente um caráter difícil em extremo; é aqui como em tudo a atriz perfeita e conscienciosa que compreende e executa como nenhuma.

A presença de atores de primeira classe remozou o velho templo da arte: o desajeitado edifício volta a ser a casa dos artistas de luxo. Para o ator Queirós, foi a grande oportunidade de confirmar a todos o seu talento, uma vez que se mostrou à altura do desafio de ombrear com os colegas mais bem classificados.

Assim, o Condes é visto ainda uma vez como palco de drama e comédia de elevada qualidade, frequentado por público de gostos refinados. É o efeito descrito pelo autor do texto anterior: «Parece até que o teatro está mais novo, mais asseado, mais decente, tanto é verdade que as belas flores não agradam somente nos jardins e estufas aprimoradas, mas ainda nos lugares mais sertanejos e agrestes».

O periódico *Semana teatral* (n.º 1, 20/8/1866) confirma o êxito d'*O demónio do jogo*. A ocasião justifica o desenvolvimento da notícia, para nos dar a conhecer melhor a habilidade de cada intérprete:

Cada récita d'*O demónio do jogo* é no Teatro da Rua dos Condes mais um triunfo para os atores a quem foi confiada a interpretação difícilíssima daquele excelente drama de Théodore Barrière e Crisafulli. Tasso – o protagonista, o inspirado ator que nos comove e arrebatador (...) – é sempre freneticamente aplaudido. Isidoro (...) salga todas as noites o engraçadíssimo papel do capitão Godelet com espirituosa vivacidade. Delfina, a verdade em pessoa, a verdade gorda, que é a melhor, conserva a posição que há muitos anos conquistou, de primeira atriz do seu género, primeira e única neste cantinho da Europa.

Santos é Mefistófeles; é nas palavras, no gesto, na voz insinuante, o diabo tentador que prende e arrasta com o seu canto de sereia Raoul de Ville Franche. Letroublon, posto que o seu papel não seja dos mais importantes da peça, desempenha-o com a graça e naturalidade que lhe são peculiares. Almeida apresenta-se fino, aristocrata, meio adormecido, indolente e olhando com soberana indiferença para tudo quanto o rodeia, como deveria fazê-lo, se existisse, o príncipe de Bolstoi. (...) Queirós faz maravilhas; do sapateiro das *Intrigas no bairro* saltou a pés juntos para um pai nobre, de execução espinhosa. Chora e não faz rir; diz com sentimento e naturalidade (...). Emília dos Anjos, lutando com as dificuldades de um papel escrito para uma primeira atriz, é contudo feliz n' *O demónio do jogo*. A sua voz é fraca, os recursos, de que um dia poderá dispor, não estão desenvolvidos ainda, mas caminha a passos agigantados para o lugar que lhe está reservado, e que decerto não será dos inferiores. A peça está bem posta em cena; e Santos, ensaiando-a, houve-se como se fora antigo prático em tal especialidade.

Quanto a *O anjo da meia-noite*, com efeito, é um drama que se representou quase em simultâneo no Condes e no D. Maria II. A 15 de setembro de 1866 estreava no D. Maria II, em tradução diferente. Foi possível até encontrar, no periódico ultimamente citado, um quadro comparativo do elenco da peça em cada um dos teatros. Uma vez que já conhecemos a formação da futura companhia do Trindade, daremos agora o elenco do D. Maria II: Emília das Neves, Rochedo, Gabriela, Carolina Emília Vidal, Pola, Rosa Júnior, Domingos, Amaro, Pinto de Campos, E. de Abreu, Bizarro, Lucinda. Recordemos que Pinto de Campos havia pertencido ao Condes na década anterior.

Antes da estreia no Condes, a companhia de Tasso e Santos foi convidada pelo soberano D. Luís a atuar para a família real, em Mafra, o que obrigou à suspensão por alguns dias dos espetáculos em Lisboa. *O anjo da meia-noite* teve a primeira representação a 3 de setembro de 1866, em benefício do ator Tasso. A qualidade das atuações foi novamente o aspeto sublinhado pela imprensa, entre as quais a do ator Leoni, que debutou nesta noite, aos 24 anos. A Associação afirmou a sua presença oferecendo ao beneficiado uma coroa de flores, que lhe foi entregue no tablado pelo presidente da mesa da assembleia geral e pelo presidente da direção.

Observando a tabela de preços para este espetáculo (publicada em anúncio da *Semana teatral* de 10 de setembro de 1866), podemos concluir que a maior parte dos lugares estaria acessível apenas a indivíduos de nível económico médio ou alto, mas alguns poderiam ser suportados por indivíduos de menos posses:

Preços

Frisas n.<sup>os</sup> 2, 3, 6, 13, 16, 17 e 18

1\$200



Frisas n. <sup>os</sup> 4, 5, 12, 14 e 15	1\$000
Frisas n. <sup>os</sup> 8 e 11	\$960
Frisas n. <sup>os</sup> 9, 10 e letra E	\$720
Camarotes de 1. <sup>a</sup> ordem A e B	2\$400
Camarotes de 1. <sup>a</sup> ordem n. <sup>o</sup> 27	2\$250
Camarotes de 1. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 25, 26, 29 e 30	2\$000
Camarotes de 1. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 21, 24, 31 e 34	1\$800
Camarotes de 1. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 20, 22, 23, 32 e 33	1\$500
Camarotes de 2. <sup>a</sup> ordem C, D e n. <sup>os</sup> 45 e 46	1\$800
Camarotes de 2. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 43, 44, 47 e 48	1\$500
Camarotes de 2. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 39, 42, 49 e 52	1\$200
Camarotes de 2. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 37, 38, 40, 41, 50, 51, 53 e 54	1\$000
Camarotes de 3. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 63 e 64	1\$200
Camarotes de 3. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 61, 62, 65 e 66	1\$000
Camarotes de 3. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 57, 60, 67 e 70	\$800
Camarotes de 3. <sup>a</sup> ordem n. <sup>os</sup> 55, 56, 58, 59, 68, 69, 71 e 72	\$720
Assinatura	\$400
Superior	\$240
Geral	\$160
Varandas	\$160.

Destaca-se do repertório da época de Palha e companhia a estreia de uma comédia-drama traduzida por uma mulher: *O guerrilheiro*, vertida do francês por M. Lúcia de Azevedo, que tinha como título original *Le guerrillas*, e fora representada no Odéon de Paris em 1849. Entre nós, subiu ao palco a 28 de setembro de 1866. Os críticos concederam à tradução uma apreciação benevolente de «regular» (*A Revolução de Setembro*, 2/10/1866), mas não acharam grande mérito na peça. O desempenho é enaltecido, mas sempre ressaltando que aqueles atores e aquelas atrizes não deviam morar num teatro tão velho. Em particular Delfina do Espírito Santo, que era invariavelmente elogiada pelas suas atuações.

Depois de Leoni, foi Mariana Ferraz quem se estreou, a 9 de outubro de 1866, na comédia *O cravo branco*. As opiniões, em geral, deram-na como atriz auspiciosa, nos papéis de ingênua, mas com muito ainda para aprender.

Para benefício de Isidoro Sabino Ferreira, um dos atores mais apreciados, subiu à cena a 13 de outubro a ópera cómica *O silfo*, que não logrou agradar. Nem a música de

Monteiro de Almeida a salvou: «não apresenta novidade; e posto que um ou outro trecho seja agradável de ouvir, parece que o todo da composição se ressentia de não poder o libreto inspirar o maestro» (*Semana teatral*, 16/10/1866). Teve escasso número de representações.

Foi preciso o regresso do melodrama para recompor a frequência de espectadores. *O filho do povo*, estreado a 29 de outubro em benefício de Queirós, era, como quase todos, um drama em 5 atos traduzido do francês, neste caso por Joaquim José Anaia. Com interpretações de Mariana Ferraz, Queirós, Tasso, Almeida, Leoni, Carlos de Almeida, Delfina, Luísa Cândida, Joaquim de Almeida, ensaiado por Santos, continuou a representar-se até janeiro do ano seguinte. Mas nada se podia comparar à noite da estreia, tal como ela nos é descrita no jornal *A Revolução de Setembro* (31/10/1866):

Foi ontem [29] uma noite de triunfos para o pessoal do Teatro da Rua dos Condes. Ressoavam os bravos de todos os cantos do teatro, as palmas eram intermináveis, e as chamadas sem controlo. O público estava entusiasmado, chamou Tasso, Queirós, e chamou também J. de Almeida, Leoni, C. de Almeida, P. de Sousa, Guedes, J. M. dos Anjos, Vilas, Luísa Cândida e Mariana Ferraz, o tradutor Anaia, o ensaiador, a empresa, o ponto, e até nos parece que o porteiro da superior! Era mais do que entusiasmo, era delírio! Também havia razão para isso, subia à cena um daqueles dramalhões de rabicho e sapato de fivela que fizeram as delícias dos frequentadores daquele mesmo teatro, no tempo dos nossos... avós.

Na mesma linha veio o drama *Redenção*, de Octave Feuillet, traduzido por J. Ricardo Cordeiro, estreado a 21 de novembro, em benefício de Emília Adelaide, junto com a pequena comédia *A berlinda*, de Júlio César Machado. Ambas as peças deixaram boa impressão à crítica, o primeiro pela delicadeza de situações e de linguagem, a segunda pela leveza do riso. Foram estes os títulos principais da primeira parte da época excecional de 66/67.

A segunda parte conheceu um título que suplantaria qualquer um daqueles: *A família Benoiton*, comédia em 5 atos de Victorien Sardou (autor francês muito apreciado em Portugal nesta segunda metade do século XIX), traduzida por Ernesto Biester, colaborador assíduo de Francisco Palha e companhia no Nacional. A obra trazia de Paris um historial de récita e críticas, prevenindo que não deixaria ninguém indiferente, desde a estreia no Théâtre du Vaudeville a 4 de novembro de 1865. Por cá, a família

Benoiton também deu muito que falar. Apesar de tudo, não houve edição da versão portuguesa<sup>171</sup>.

A *família Benoiton* subiu à cena no Teatro da Rua dos Condes a 17 de janeiro de 1867, com as interpretações de Emília Adelaide (Marta Benoiton), Emília Letroublon (Clotilde), Isidoro (Benoiton pai), Joaquim de Almeida (Prudent Formichel), Mariana Ferraz (Fanfan), Tasso (Didier), Delfina (Alexandrina), Leoni (Champrosé), Santos, Queirós, Maria Adelaide, Pedro Sousa, Emília dos Anjos e Luísa Cândida.

Apesar de reprovada pelos folhetinistas, teve centenas de representações em Paris. Em Lisboa, foi recebida com a mesma heterogeneidade. Ou seja, os críticos dividiam-se nas opiniões – exceto quanto ao desempenho, que voltavam a enaltecer positivamente –, ao passo que o público mostrava grande afluência, muitas vezes movido pela curiosidade de conhecer o objeto de discussão. A causa de agradar a uns e provocar rejeição noutros está na exposição dos ridículos da sociedade e das excentricidades da moda (*Crónica dos teatros*, 29/1/1867).

Teve dezenas de representações no Condes, e não há melhor prova do êxito da família Benoiton do que a visita do próprio rei D. Luís, acompanhado da rainha D. Maria Pia e do infante D. Augusto. Os camarotes foram preparados para receber a família real, o Condes voltava a acolher Suas Majestades. Os atores Tasso, Isidoro, Joaquim de Almeida, Queirós e Carlos de Almeida tiveram o privilégio de os receber pessoalmente (*Crónica dos teatros*, 9/2/1867). Foi por esta altura agraciado Joaquim José Tasso com o hábito de cavaleiro da Ordem de S. Tiago, para distinção do mérito literário e artístico.

O benefício da atriz Delfina, a 16 de março de 1867, trouxe mais duas comédias que o público aplaudiu, embora ambas fossem velhas conhecidas do público de épocas anteriores: *Desvarios da mocidade*, de Léon Gozlan – onde «Delfina, no papel de sr.<sup>a</sup> de Kernoel, foi admiravelmente cómica. O papel está talvez um pouco carregado, mas a beneficiada soube encobrir aquele defeito do escrito pelo colorido verdadeiro e natural que procurou dar às frases onde existia exagero» –, e *Marido rapaz e mulher velha*, traduzida por Lino de Assunção (*A Revolução de Setembro*, 19/3/1867).

---

<sup>171</sup> Mas conserva-se o manuscrito na biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema (cota MAN-A2-P2-0148).

Embora hospedando uma companhia de luxo, o Condes não deixou de acolher, nesta época, um prestigiador português, José Augusto da Silva Moncada, que deu espetáculos entre o final de março e o princípio de abril.

Alfredo de Melo traduziu duas comédias que estrearam em abril, no benefício de Emília Letroublon: *Os direitos do homem* e *O visconde de Létorières* (original de Bayard e Dumanoir, estreada em Paris em 1841). Foi a primeira que mais tempo permaneceu em cartaz. Da mesma forma, José Carlos dos Santos escolheu comédias para o seu benefício, no mês seguinte. *Um caso de consciência*, 1 ato, original de Octave Feuillet, traduzida por Manuel Pinheiro Chagas, interpretada por José Carlos dos Santos (Raul), Leoni (Conde de Sauvigny) e Emília Letroublon (Condessa de Sauvigny), teve bastas repetições e várias edições.

Victorien Sardou voltaria a figurar nos cartazes da temporada, com a comédia *Mulheres à solta*, estreada a 19 de maio, bem como Octave Feuillet, com a comédia *Montjoye*, estreada a 20 de junho, e como peça de encerramento da temporada. Pelo meio representou-se o drama *O suplício de uma mulher*, de Émile de Girardin, que obteve reações muito positivas.

Francisco Palha, o obreiro do novo Teatro da Trindade, expôs-se a reiteradas e intensas acusações relativas ao abandono do D. Maria, à saída de alguns artistas do Nacional e à gestão da companhia. Foi sobretudo *O espectador imparcial*, redigido por Sousa Bastos, o veículo das acusações, às quais Francisco Palha respondia na *Semana teatral* (cf. Magalhães, 2018).

Não admira, assim, que a *Semana teatral* (9/10/1866) saísse em defesa do velho Condes, divulgando uma tabela de receitas de bilheteira:

Aos ratazanas que dizem e imprimem que o Teatro da Rua dos Condes tem estado às moscas, oferecemos o seguinte:

Mapa do rendimento do Teatro da Rua dos Condes no mês de setembro de 1866

Designação	Quantidade	Preço	Importância	Total
Assinatura	1564	a 400 rs	625\$600	
Superior	326	a 240 rs	78\$240	
Geral	296	a 160 rs	47\$360	

Varandas	97	a 160 rs	15\$520	
	2283			766\$720
Frisas	131	Diversos	143\$880	
1. <sup>a</sup> ordem	182	Diversos	340\$650	
2. <sup>a</sup> ordem	151	Diversos	197\$800	
3. <sup>a</sup> ordem	85	Diversos	71\$620	
	549			754\$050
Aluguer de cadeiras				13\$200
				1533\$790

#### 14. A empresa de Vilar Coelho e José Romano

Ainda em plena função da companhia de Tasso e Santos no Condes, saíam notícias de candidatos à gestão da casa após uma prevista saída. *A Revolução de Setembro* noticiou, em 20 de abril de 1867, que o ator César de Lima, artista do Condes na década anterior, procurava escriturar uma companhia para ali representar. Não se concretizou.

Depois, em récita extraordinária, para benefício de Queirós e Carlos de Almeida, a 29 de maio, voltaram a reunir-se no palco do Condes nomes do passado recente, como Luísa Fialho (que tinha ido para o Teatro de Variedades), o dramaturgo Alcântara Chaves e a personagem Descasca Milho. Pela mesma altura, a Associação tomava medidas para renovar o contrato de arrendamento do edifício.

A transição fez-se rapidamente, com poucos dias de intervalo. A reabertura do Teatro da Rua dos Condes com a nova empresa, de Eduardo Augusto de Vilar Coelho e José Romano, ocorreu a 20 de julho de 1867, com a comédia em 3 atos *Simão, o tanoeiro*, e *O jovem Telémaco*, em 2 atos – a primeira original, a segunda traduzida por José Romano. Quase todos os elementos da companhia de Palha tinham partido. Estreava-se em *O jovem Telémaco* uma atriz promissora, Bárbara Volckart (1848-19--?),

interpretando o papel de Vénus. Pouco tempo haveria de ficar, pois o seu talento logo se evidenciou. Na época seguinte passou para o Príncipe Real (*Álbum teatral*, 1918). Todavia, na década de 70 ainda regressaria ao velho teatro.

O retorno a um nível inferior de literariedade não abalou os espectadores, pois a nova empresa obteve aceitação. Não seria possível reunir um grupo de artistas tão distinto quanto o anterior, por isso havia que escolher o repertório de acordo com a capacidade dos presentes. O jornal *A verdade* (1/8/1867) faz assim o balanço da reabertura:

A nova companhia deste teatro tem agradado bastante, revelando alguns dos novos atores bastante habilidade. *Simão, o tanoeiro* é uma comédia de merecimento, e alguns dos seus principais papéis foram compreendidos de maneira digna de notar-se pelos seus intérpretes. *O jovem Telémaco* tem porém agradado mais do que o *Simão*, porque está mais a par da força de que dispõem os atores. A tradução é esmerada, correta e sempre graciosa. Não devemos deixar de notar os coros, que estão, em boa verdade, bem ensaiados, e têm muito sofríveis vozes. A frequência tem sido regular.

A companhia contratada por José Romano e Vilar Coelho compunha-se dos atores Capristano, Faustino, Abreu, Vicente Franco, Godinho, Soares, Júlio Soller, Cáceres, José Diogo, Coelho, Trindade, Montedonio, Marcelino Franco, Apolinário; e das atrizes Bárbara Volckart, Carolina Xavier, Gertrudes Amélia, Silvéria, Maria Joana, Emília Eduarda, Palmira, Bibiana, Rosa, Maria José, Maria José de Noronha, Gertrudes Carneiro<sup>172</sup>. Naturalmente, os empresários, sendo também autores dramáticos, colocaram em cena os frutos da escrita de cada um, quer originais quer traduzidos. Principalmente José Romano, autor de dezenas de textos dramáticos, entre comédias, dramas sacros, mágicas, etc., que desempenhava juntamente as funções de ensaiador.

*Consequências de um minuete*, comédia traduzida por Vilar Coelho, interpretada por Abreu (Marquês de Maniquet), Soller (Visconde de Chateau d'Eau), Bárbara (Georgina), Faustino (Folleville), Soares (Mordomo), José Diogo (Criado) e Cáceres (António), foi uma das peças que mais agradaram na temporada. Segundo *A verdade* (15/8/1867), contava «um episódio do tempo de Luís XV, tendo um enredo bem tecido e pouco vulgar, que é o amor nascendo de uma bofetada».

---

<sup>172</sup> Sousa Bastos (1898: 465) refere que Gertrudes Carneiro se estreou a 27 de dezembro de 1867 no Teatro da Trindade; no entanto, em setembro do mesmo ano, a atriz fizera a sua estreia no Condes, na comédia *Como se abranda um génio* (*Crónica dos teatros*, 8/10/1867).

Ainda em agosto, surge o título exótico de uma comédia em 1 ato definida como quadro de costumes japoneses: *Kakau 37*, escrita por Joaquim Augusto de Oliveira, com música de Francisco de Freitas Gazul. O compositor Freitas Gazul (1842-1925) dava, no Condes, os primeiros passos de uma celebrada carreira de composição para teatro. Nesta época, compôs também a música da comédia *Uma experiência*, de António Pedro Batista Machado, e da mágica *Os sete castelos do diabo*, adaptação de Carlos Augusto da Silva Pessoa.

O contexto socioeconómico complicava as contas dos empresários: vivia-se uma situação de carestia de bens de primeira necessidade, o que, certamente, retiraria público dos teatros. Por isso, houve que tomar medidas. No Condes, os empresários decidiram baixar os preços e mandaram publicar nos jornais o seguinte anúncio (*A verdade*, 15/8/1867):

A administração deste teatro, tendo em vista promover as comodidades das classes menos abastadas que em consequência da carestia dos géneros de primeira necessidade se privam de gozar um espetáculo que tem sido geralmente tão elogiado e aplaudido, deu já uma récita e resolveu dar outra a preços reduzidos em benefício do público, no sábado 17 de agosto, com a representação da comédia-drama em 3 atos original português, oferecido e dedicado ao il.mo sr. A. G. Pinto Bastos, pelo sr. José Romano, *Simão, o tanoeiro*; a representação da comédia em 1 ato pelo sr. E. A. de Vilar Coelho, *Consequências de um minuete*; a representação da comédia em 1 ato pelo sr. Luís de Araújo Júnior, *O gavião de Setúbal*. Principia às 8h e três quartos da noite.

Preços

Frisas de 1.200 a 800 réis

Frisas de 1.000 a 700 réis

Frisas de 720 a 500 réis

1.<sup>a</sup> ordem de 2.400 a 1.600 réis

1.<sup>a</sup> ordem de 2.250 a 1.500 rs

1.<sup>a</sup> ordem de 2.000 a 1.300 rs

1.<sup>a</sup> ordem de 1.800 a 1.100 rs

1.<sup>a</sup> ordem de 1.500 a 1.000 rs

2.<sup>a</sup> ordem de 1.800 a 1.100 rs

2.<sup>a</sup> ordem de 1.500 a 1.000 rs

2.<sup>a</sup> ordem de 1.200 a 800 rs

2.<sup>a</sup> ordem de 1.000 a 700 rs

3.<sup>a</sup> ordem de 1.200 a 800 rs

3.<sup>a</sup> ordem de 1.000 a 700 rs

3.<sup>a</sup> ordem de 800 a 600 rs

3.<sup>a</sup> ordem de 720 a 500 rs

Assinatura 240 rs

Superior 160 rs

Geral 100 rs

Varandas 100 rs.

Compare-se, por exemplo, o preço do bilhete mais barato, 100 réis, com o da época anterior, 160 réis. A assinatura passou de 400 para 240 réis, a superior de 240 para 160 réis. O mais caro, de camarote, custava 2.400 réis, mantendo-se inalterado, porque o objetivo era atrair as classes desfavorecidas.

No entanto, tratou-se de uma exceção. No geral, a empresa manteve os preços da época anterior, o que afastou muita gente, em especial os antigos frequentadores do Condes. Não era sensato cobrar o mesmo dinheiro quando a companhia deixara de estar ao nível de um teatro nacional. A acreditar na *Crónica dos teatros* (8/10/1867), estaria mesmo muito abaixo:

tem procurado variar os seus espetáculos; mas a concorrência não tem correspondido à expectativa dos empresários, que sem embargo não se poupam a esforços para cativar o agrado de uma plateia acostumada a ouvir naquele mesmo palco atores de primeira plana, e por isso difícil de contentar, principalmente conservando a empresa os preços antigos, o que justifica a exigência do público. As peças que subiram à cena com mais agrado foram *O jovem Telémaco*, *Casa misteriosa*, *Uma experiência* e *Como se abandona um génio*. Esta última serviu para estreia de uma novel atriz, a sr.<sup>a</sup> G. Carneiro, que, possuindo alguns dotes, pode tornar-se uma aproveitável ingénua para a comédia. À exceção da sr.<sup>a</sup> Maria Joana e E. Eduarda, atrizes benquistas das plateias populares, dos srs. Capristano e Abreu, atores de merecimento, e do sr. Soller, artista tão estudioso como inteligente, os demais são estranhos aos mil segredos da arte. Souberam, porém, estremar-se entre os debutantes os srs. Coelho, Godinho, Trindade e Faustino, únicas vocações naquele palco que merecem honrosa menção, e que têm visto os seus esforços coroados. As atrizes que a empresa apresentou nenhuma conseguiu agradar, e apenas a atriz Bárbara se pode considerar uma sofrível lacaia, se lhe não desencaminharem a vocação, forçando-a a entrar em diversos géneros.

Uma nota de avaliação do jornal *A verdade* (13/10/1867) confirma a opinião da *Crónica*: «Visto que falámos da comédia *Uma experiência*, cumpre-nos elogiar aqui os atores Faustino e Capristano e a atriz Bárbara, pelo bem que desempenharam ultimamente a supradita peça sem ponto; mas não é de admiração (o ponto). Denota este procedimento boa memória e aturado estudo dos novos atores e do sr. Capristano, o inimitável sacristão».



A companhia foi apresentando novas comédias, como *O domador de feras*, *Um quiproquó doméstico* e *Vou à exposição de Paris* (22 de outubro), mas só com o recurso às mágicas alcançou salvação. E recorreu a uma estratégia de mercado, lançando nos jornais breves informações sobre o andamento dos ensaios (preparação dos cenários, escolha do guarda-roupa e dos adereços...), tornando a estreia um acontecimento muito aguardado.

Subiu à cena em 9 de novembro de 1867 *Os sete castelos do diabo*, comédia mágica de grande espetáculo em 3 atos, 16 quadros e 1 prólogo, apropriada à cena portuguesa por Carlos Augusto da Silva Pessoa, com cenário de Guilherme Augusto Alves Lima, guarda-roupa do mestre João Lino dos Santos, maquinismo de Lino de Jesus, música de Francisco de Freitas Gazul, bailados compostos por Carlos Atarré (primeiro bailarino do S. Carlos), e *mise-en-scène* de José Romano. Mas, ainda antes da estreia, antevendo a grande procura, a administração estipulava publicamente as récitas ordinárias da mágica para domingos, terças e quintas-feiras, ficando os restantes dias reservados para benefícios, que eram vendidos tanto a particulares como a corporações de beneficência, com vários espetáculos em carteira (*A verdade*, 31/10/1867).

A distribuição da peça era a seguinte: Faustino (Frederico), Capristano (Maurício), Abreu (Satanás), V. Franco (Lanceta), Godinho (Astarot), Soares (Lagartixa), C. Xavier (Genoveva), Silvéria (Margarida), Maria Joana (Rosa), E. Eduarda (A Soberba), Palmira (A Avareza), Bárbara (A Luxúria), Gertrudes (A Ira), Bibiana (A Gula), Rosa (A Inveja), Maria José (A Preguiça), J. Soller (Pedro Botelho). Depois de muitas récitas, a companhia levou a mágica ao Porto, onde foi apresentada no Palácio de Cristal.

Nos meses que se seguiram, a mágica brilhou, ofuscando qualquer outra peça que subisse à cena. Ainda assim, algumas são dignas de registo. Tal como a empresa estipulara, para além das récitas da mágica, era nos benefícios que se podia assistir a um espetáculo diferente. Merece distinção o do ator Capristano, a 12 de dezembro, que levou à cena uma comédia traduzida por Guiomar Torresão, *Às dez da noite*, publicada pouco tempo depois. José Romano escolheu para a sua festa de 21 de dezembro o seu velho êxito *29 ou Honra e glória*. A comédia-drama ultrapassou as fronteiras lusas e foi, naquele tempo, conquistar aplausos transalpinos: segundo *O espectador imparcial* (22/12/1867), «*29 ou Honra e glória* foi traduzido para o italiano, e está dando grandes enchentes ao Teatro Fossati, de Milão».

A própria Associação usufruiu das récitas especiais, promovendo o seu benefício a 17 de fevereiro de 1868, com um espetáculo que incluiu as comédias ligeiras *O Pancada na Mola*, *Mestre Gregório Amola*, *Elixir de amor* e *O tio Mateus*, bem como duas canções novas. Na abertura, grande novidade: um novo hino da Associação, com letra de Mendes Leal, que toda a companhia cantou. Para fechar a noite, José Romano cantou a ária *A associação e o progresso*.

No princípio de março de 1868, a companhia partiu para o Porto, e só regressou dois meses depois. Voltou a apresentar-se no Condes a 17 de maio, mas já se falava no termo do contrato, que José Romano não teria intenção de continuar. A Associação, por sua vez, pretendia continuar com este modelo de gestão, ainda que não fosse do agrado de todos os acionistas. Veja-se a carta publicada por um acionista anónimo n' *A Revolução de Setembro* (15/5/1868):

depreendo que o teatro vai continuar a ser dado por empresa; não acho nisso vantagem, pois que a passada empresa do sr. José Romano não só não trouxe grandes vantagens pecuniárias para o teatro, mas não trouxe vantagem alguma literária, pois que o dito empresário fez consistir o repertório do teatro, durante o período da sua empresa, em peças de sua composição, com que nada ganhou o bom nome do teatro. Deste modo melhor é que a direção continue a administrar o teatro, pois que ao menos desse modo haverá variedade nos espetáculos.

Adivinhava este acionista os meses próximos de instabilidade.

Porém, a assembleia geral, reunida a 16 de maio de 1868, decidiu por unanimidade conceder um voto de plena confiança à direção, autorizando-a a dar a administração económico-literária do teatro por empresa (*A Revolução de Setembro*, 19/5/1868). Na mesma assembleia, o presidente, Agostinho Joaquim dos Santos, declarou que a empresa de José Romano e Vilar Coelho não havia cumprido todas as condições do contrato celebrado com a Associação, por isso, caso pretendesse continuar, perderia todo o direito de preferência. Os jornais diziam que havia interesse da administração do Teatro do Ginásio em tomar a empresa do Condes, e reputavam esta hipótese de maior vantagem, pela possibilidade de recursos que abria (humanos, cenários, vestuário, etc.).

Um artigo d' *A Revolução de Setembro* de 21 de maio de 1868 apresenta o rol de acusações dirigidas à empresa de José Romano e Vilar Coelho, centrado numa perspectiva dos direitos dos acionistas:

São muitas e graves as queixas dos acionistas contra a empresa que está a expirar; já por não ter cumprido o contrato na parte que dizia respeito à distribuição de camarotes e bilhetes aos acionistas, sendo eles burlados deste modo, por ficarem privados do único usufruto que podem tirar do capital que ali têm empregado; já porque o empresário se constituiu em despótica ditadura na casa alheia, vexando com ordens absurdas e grosseiras os membros da direção e da mesa da assembleia geral. A empresa que vai acabar, para se salvar do abismo em que a sua má administração a ia sepultando, foi ao Porto dar algumas récitas, privando assim os acionistas do teatro de terem espetáculos a que tinham direito, perda de que os não indemnizou; e tendo o teatro fechado durante esse tempo, o que é altamente prejudicial para estabelecimentos desta ordem, de que o público se esquece facilmente, quando fecham as suas portas. O cenário que lhe foi confiado vem muito deteriorado; quem indemniza a associação dessas perdas? A empresa devia apresentar à direção as contas da sua gerência; fê-lo porventura? (...) lembramos à direção do teatro que, na sexta-feira, antes de deliberar, dê um passeio pelo palco, que repare nos panos esburacados que José Romano trouxe do Porto...

O jornal posicionava-se claramente, mas não ocultava a existência de opiniões contrárias. Chegou a anunciar que o contrato com a administração do Ginásio estava prestes a ser assinado. Mas o facto é que não se reuniram os dois teatros.

Goradas as negociações, a Associação lançou a concurso a administração artística e económica do Teatro da Rua dos Condes, já em finais de agosto. Ao fim de oito dias, como não houve solução, o prazo para apresentação de candidaturas foi prorrogado. O resultado do impasse, da discórdia, foi a interrupção dos espetáculos.

Desde junho não havia espetáculos no velho teatro. Em 6 de setembro realizou-se uma récita gratuita, pela Sociedade Regozijo Dramático, de artistas amadores, que representou as comédias *Nunca mais irei jogar*, *Genro e criado*, *Uma chávina de chá*, *Por causa dum algarismo*, *Cada um no seu lugar*, *Quem procura sempre acha* e *O prego*.

A imprensa divulgou apontamentos que davam como certa a adjudicação da empresa – falou-se do ator César de Lima, novamente –, de tal modo que a Associação se viu obrigada a publicar anúncio desmentindo as notícias (*A Revolução de Setembro*, 18/9/1868).

O único ganho que se retirou da suspensão foi o das obras que o proprietário António José Marques Leal mandou fazer no edifício. O contrato (ADL 73), datado de 15 de setembro de 1868, obrigava ao recurso a bons materiais, para uma extensa lista de reparações:

lavar as cantarias de todo o edifício; caiar e pintar as beiras das três frentes do mesmo edifício; pintar as portas, janelas e caixilhos, a duas demãos a óleo, pôr os vidros precisos, e consertar de madeira as mesmas portas, janelas e caixilhos, do que precisarem; rebocar e guarnecer as paredes onde estiverem arruinadas, e encabeçar o portão da Rua Oriental do Passeio Público; consertar todo o telhado onde chover, com a responsabilidade de o tornar a mandar consertar até ao fim do corrente ano, se acaso continuar a entrar água de chuva; reconstruir a empena na parte superior e inferior, em toda a extensão que se acha arruinada, tanto na parte interna como externa; fazer o patim da entrada principal, e assentar doze tábuas no soalho do dito salão de entrada; fazer três degraus e um pé novos na escada que conduz aos camarotes; consertar o soalho dos corredores e escadas dos camarotes; consertar as portas e tapumes dos camarotes, e pôr as fechaduras que convierem; consertar o soalho da plateia; consertar os bancos da plateia geral; pintar a óleo trinta e dois bancos da plateia geral e varandas; pintar, fingindo carvalho, trinta e um bancos da assinatura, e pôr-lhes palhinha nos que a precisarem, e guarnecer de requife as costas dos mesmos; pintar a óleo a grade e estantes da orquestra; fingir os balcões das frisas da madeira que se combinar; colar todos os balcões das outras ordens, a branco; dourar todos os ornatos de pasta que existirem, e fazer oitenta carrancas com pistões novos para as colunas; forrar todos os camarotes com papel de cem réis a peça, e cercaduras correspondentes, e os tetos dos mesmos, de papel claro; estofar com oleado encarnado, e guarnecer de requife os peitorais dos camarotes de primeira ordem; forrar com papel de duzentos réis a peça o teto da sala, e pôr a cercadura correspondente; pintar as paredes e o teto do salão do camaroteiro, dito do pátio, dito da casa da lataria, dito da primeira ordem; colar o teto da plateia geral; pintar as paredes e colar os tetos e tapumes de todos os corredores dos camarotes; pôr quatorze degraus novos nas escadas que conduz da rua até ao palco, e consertar as paredes e caiá-las; fazer a limpeza em todo o teatro depois da obra acabada; fazer três caixilhos de quatro vidros para as trapeiras; pintar a duas cores o florão do teto da plateia.

## **15. Uma época conturbada (1868/1869)**

No final, foi tomada a empresa pelo velho ator Bernardo Vítor de Mendonça, que quarenta anos antes fizera parte da companhia de atores do mesmo teatro, e que dez anos antes fora ali ensaiador. Mas, segundo notícia do periódico *Independência nacional* (14/10/1868), os poderes do empresário, neste caso, seriam limitados: «A nova direção da Associação do Teatro da Rua dos Condes, presidida pelo sr. José Tavares Pinheiro, adotou um sistema que lhe parece e se nos afigura vantajoso, para fazer interessar a companhia pela melhor escolha do pessoal e bom resultado dos espetáculos. Da receita bruta, nos parece, um terço é destinado a dividir-se pela companhia e

orquestra, as outras partes aplicam-se às despesas de custeamento, etc. A direção declina de si a escolha do pessoal artístico».

Na verdade, segundo se lê n' *A Revolução de Setembro* de 3 de novembro de 1868, Bernardo Vítor de Mendonça não era propriamente um empresário, mas o administrador artístico do teatro. Portanto, apesar da ocorrência de vários indivíduos interessados, não houve quem ficasse com a empresa:

Depois da empresa de José Romano, não houve quem quisesse encarregar-se da administração do teatro, e a Associação do Teatro da Rua dos Condes, que tem encargos que precisa satisfazer, viu-se colocada numa situação embaraçosa, de que a livrou o dedicado presidente da associação [mais tarde acrescenta o mesmo jornal que também se deve ao vice-presidente e ao secretário, e a Bernardo Vítor de Mendonça], propondo que se encarregasse a formação duma companhia a indivíduo idóneo, ao qual seriam entregues os dois terços do rendimento líquido do teatro para satisfazer ao pagamento dos artistas, ficando a associação com o terço restante para fazer face aos compromissos que tem. A assembleia geral aceitou o alvitre; a companhia organizou-se e o teatro começou anteontem a funcionar. Perguntamos agora: tem a crítica lugar num espetáculo em que os artistas trabalham sem saber quanto ganham, dependendo os seus proventos somente da proteção do público? Poder-se-á ser rigoroso com artistas que estudam sem saber se terão amanhã dinheiro para comprar o pão que os há de alimentar? Não pode ser.

Contrastando com o momento sombrio do Condes, nesta altura, o teatro em Lisboa era todo festa. Causavam excitação as operetas, deixando no ouvido melodias atrativas, no olhar bonitas moças, no ânimo uma grande alegria. O nome conhecido por todos era o do compositor Offenbach. Mendes Leal publicou no seu jornal *A América* (vol. 1, n.º 9, set. 1868) um texto que descreve vivamente o espírito teatral de 1868:

A influência atualmente predominante no nosso teatro (...) está sendo... a farsa burlesca. De fora nos veio o contágio, mas aclimou-se depressa. (...) O calão tornou-se o ideal do estilo, o cancan a nata da arte, Offenbach o nume do palco. O Ginásio, o Príncipe Real, a Trindade, três casas importantes de espetáculos cénicos, disputam a opereta bufa com empenho, com fúria, com frenesi, às vezes com rancor. As Variedades e Rua dos Condes, quando não podem apresentar as partituras, fazem extratos delas, e mandam-nas cerzir a qualquer pretexto. É uma carreira desesperada atrás da nova musa pouco vestida e mal falante. As indigestões da *Grã-duquesa de Gerolstein* e do *Barba-Azul* curam-se com infusões de *Flor de chá*. Consomem-se contos de réis em tão gloriosas contendidas, como se nisso estivera a regeneração de Tália. Surgem de uma para outra noite cantoras ignoradas na véspera. Improvisam-se músicos inéditos. Como que uma vara de Moisés de nova espécie toca as laringes mais áridas, e de repente as desentranha em cascatas de notas (...). Um ator com suspeitas de voz paga-se melhor que um chefe de administração. (...) nestes tempos auspiciosos de universal mercantilismo, lógica exemplar e luminosa economia, se tivéramos esperança de ser

atendidos, aconselharíamos seriamente aos operários que se escriturassem coristas, e aos engenheiros que se fizessem tenores... (...) A paródia é o orago do dia. E mais paródia da paródia. E mais reparódia de ambas. Paródia por toda a parte, paródia sempre, paródia em tudo. E digam que o teatro não reflete a sociedade! (...) Rir, rir, rir e mais rir. Não basta a sátira leve, não basta o epigrama festivo, não basta o conceito agudo, não basta a comédia observadora e maliciosa. Quer-se aos punhados o sal grosso da chocarrice turbulenta, o dictério chulo... e pior, o gesto lúbrico, o meneio lascivo, os esgares, a palavrada, a bobice, alguma vez também a cabriola! (...) E viva o Carnaval todo o ano!

No entanto, a curta temporada de Bernardo Vítor de Mendonça abriu com um drama patriótico de grande espetáculo em 1 prólogo, 3 atos e 6 quadros, escrito por Francisco Duarte de Almeida Araújo e Francisco Joaquim da Costa Braga, intitulado *1640 ou A restauração de Portugal*. Escolheu-se para reabertura o dia 31 de outubro, aniversário natalício do rei. Para aligeirar a noite representou-se a comédia *No dia de ano bom*. Nos anúncios vem agora o espaço nomeado Teatro Nacional e Popular da Rua dos Condes (*A Revolução de Setembro*, 28/10/1868). E não deixou de atrair o público, talvez bastante saudoso do velho amistoso teatro, que estivera tantas semanas fechado. Segundo o acima citado artigo d'*A Revolução de Setembro* (3/11/1868):

O teatro estava anteontem literalmente cheio, a ponto de muitas pessoas não terem encontrado bilhete. Subiu à cena a peça *1640 ou A restauração de Portugal*, original de Almeida Araújo e Costa Braga, que não cremos tenham pretensões a considerar o seu escrito como um estudo imparcial e aturado da linguagem, costumes, caracteres e espírito daquela época, mas apenas como trabalho destinado a incitar os brios patrióticos das classes menos ilustradas e favorecidas da fortuna (...) ainda notamos na peça um grave defeito, qual é o de incitar o assassinato contra os maus filhos deste nosso solo. (...) O povo não é juiz, o povo não castiga; o povo não pode punir. (...) O dever do escritor popular não é o de alimentar esse defeito dos povos, mas sim o de o combater, sem chegar a matar a grande virtude que se denomina – amor da pátria. A peça agradou à plateia que a escutava. (...) No final do espetáculo foi distribuído um impresso em que se lia um hino patriótico, oferecido à empresa do Teatro da Rua dos Condes por Domingos Francisco Lopes, Almeida Araújo e Tavares Coutinho. Ontem, domingo, houve nova enchente, ficando também muitas pessoas sem obter lugar.

Por outro lado, houve quem louvasse a escolha precisamente por incentivar o patriotismo, ao invés das operetas da moda, todas de influência estrangeira (*Crónica dos teatros*, 8/11/1868).

O esquema encontrado para gerir a época teatral exigia prudência, e daí o recato no número de peças em repertório, daí também o conjunto modesto de artistas. Bernardo Vítor de Mendonça tinha sob a sua direção os atores Abreu, Carvalho, Gonçalves,

Gama, Aguiar Magalhães, Apolinário, Pires, Bizarro, e as atrizes Luísa Cândida, Elvira, Mariana Rochedo, Georgina Carvalho, Máxima.

A 14 de novembro estreia o drama *João de Calais*, já antigo, de origem francesa. Assim, em novembro e dezembro, os espetáculos compõem-se de um dos principais dramas, juntamente com uma ou mais pequenas comédias, como *Os desejos de minha mulher*, *O Price e os japoneses*, *Sem almoço* ou *Em dia de ano novo*.

Naturalmente, o dia 1 de dezembro foi de grande festa e contou com o drama *1640 ou A restauração de Portugal*:

Correu perfeitamente a festa do 1.º de dezembro naquele teatro. Houve enchente real, e muitos indivíduos se retiraram por não terem lugar. O espetáculo começou tocando a filarmónica Capricho e União o hino da restauração; seguiu-se o hino da associação do teatro, cantado pelos artistas da companhia, que foi bisado e muito aplaudido (...) enfim o público retirou-se satisfeitiíssimo. A sala do teatro estava brilhantemente iluminada, havendo no palco dois troféus; os salões do teatro estavam lindamente ornados com bandeiras, buxo e flores; durante os intervalos a filarmónica tocou vários hinos e outras peças do seu repertório no salão do teatro, em cuja fachada havia uma iluminação a gás muito vistosa (*A Revolução de Setembro*, 4/12/1868).

Escolhido para benefício do cofre da Associação, o espetáculo desta noite compôs-se ainda com a poesia *Salve, 1.º de dezembro!* e algumas pequenas comédias. Prosseguiram as representações até dezembro, sem novidade e, dizia-se, com muito público – mas a administração de Bernardo Vítor de Mendonça tinha os dias contados.

Prejudicou-o a falta de modernidade, e convém assinalar a sentença que *A Revolução de Setembro* (19/12/1868) lhe marcou a este propósito, pois é também um atestado de antiguidade passado ao paradigma romântico:

ainda nas duas últimas récitas o público lhe manifestou o seu desagrado pela maneira estranha e imprudente com que o sr. Bernardo dirigia a companhia a seu cargo; o ensaiador provou nessas duas récitas a sua inépcia; e confessando na sua carta que é veterano nas lides teatrais, é mais próprio para a classe de inválidos da arte dramática, deixando que os mais novos nessa lida se vão pôr à testa daqueles que caminhariam como o caranguejo se não tivessem outro impulso mais que o do sr. Bernardo. Tudo isto que dizemos é fundado nas demonstrações que o sr. Bernardo ultimamente recebeu do público, e na convicção que temos de que as lições de Emílio Doux, se não estão esquecidas, são hoje pouco aproveitáveis; além do que não temos visto que os atores tenham progredido, antes têm perdido.

No fundo, é sobretudo a categoria artística de Bernardo Vítor de Mendonça que está aqui em causa, na sua qualidade de ensaiador.

A 16 de dezembro de 1868, António Gonçalves Pinto Bastos assina contrato (ADL 74) com a direção da Associação do Teatro da Rua dos Condes (nas pessoas de José Tavares Pinheiro, António de Sá Pereira Sampaio Osório e Brito, José Joaquim Alves da Mota, Joaquim Correia de Barros, Francisco António da Costa, Francisco Moreira, Augusto José da Silva). A razão de estar disponível a meio da época o empresário Pinto Bastos foi o desentendimento com o sócio que tinha no Teatro do Príncipe Real, o ator José Carlos dos Santos, o que os levou a dissolver a sociedade.

A tipologia da escritura é de administração económica e artística. José Tavares Pinheiro era vice-presidente da direção da Associação, e servia aqui de presidente. Diferentes versões circularam na imprensa acerca da efémera passagem de Bernardo Vítor de Mendonça, porém, a escritura traz uma versão assinada, que os presentes juraram, pelo que tem validade legal. Diz a escritura que os membros da direção,

na qualidade de representantes da dita associação e devidamente autorizados pela assembleia geral, em sessão de trinta e nove de setembro do corrente ano [1868], celebraram em cinco de outubro do mesmo ano um contrato social com Bernardo Vítor de Mendonça em relação à administração do mesmo teatro, que tendo este reconhecido a impossibilidade de poder continuar a dar execução ao dito contrato, desistira dele e pedira que lhe fosse considerado para todos os efeitos legais rescindido. Que eles, sete segundos outorgantes, tendo considerado que era de grande vantagem para a associação que representam o rescindir o contrato, assim o tinham praticado em quatorze do corrente mês, aceitando ao dito Bernardo a sua desistência por escrito.

Pelo novo contrato, os representantes da Associação do Teatro da Rua dos Condes «entregam ao primeiro outorgante, ilustríssimo Pinto Bastos, a administração económica e artística do mesmo Teatro e todos os utensílios e fatos de guarda-roupa que lhe pertencem, obrigando-se ele, Pinto Bastos, dar espetáculos, e a pagar as despesas de arrendamento, gás, décimas, e todas as mais necessárias para a manutenção do teatro». Tem a validade de um ano, correspondendo exatamente ao ano civil de 1869. No entanto, segundo a cláusula nona, a empresa só ficava obrigada a dar espetáculos nos meses de janeiro, fevereiro, março, outubro, novembro e dezembro, ou seja, metade do ano.



Algumas das cláusulas destinam-se a garantir a supremacia da Associação sobre o Teatro, dando-lhe em especial a entrada franca no palco:

A administração [de Pinto Bastos] garante à mesma direção a posse da frisa número oito, e do camarote de primeira ordem número dezanove, e o produto do aluguer do botequim e cadeiras, e bem assim a entrada na plateia e palco tanto à direção como aos corpos gerentes que têm entrada permanente, ficando assim garantidas as regalias que lhes concede a lei que rege a associação, sem que para essas entradas os ditos corpos gerentes careçam de permissão da administração, nem por princípio algum elas poderão ser negadas, assim como garante ao senhorio do teatro [António José Marques Leal], por lhe pertencer por contrato de arrendamento a posse do camarote número vinte e oito, e uma entrada na plateia.

Fica igualmente salvaguardada a utilização do espaço para reuniões da Associação. E estipula-se inequivocamente que os elementos da nova empresa deviam respeito aos membros da Associação.

Quanto ao pessoal, uma vez que corria adiantada a época teatral, a direção tentou proteger os artistas contratados por B. V. de Mendonça:

A administração obriga-se a escriturar todas as pessoas que faziam parte da sociedade a que respeita o contrato que retro se declarou ter sido rescindido, uma vez que essas pessoas se prestem a um acordo razoável com a administração, com relação ao preço dos seus contratos, e ficarão com todos os mais artistas e empregados do teatro mas não pertencentes à dita sociedade, pelos ordenados que entender e enquanto eles lhes convierem, excluindo porém o contínuo, por não carecer dele.

Na prática, a companhia cresceu, pois o empresário levou para o Condes muitos dos artistas que tinha no Príncipe Real. Ficou composta dos atores Joaquim Bento, J. A. Brandão, Ribeiro, Montedonio, Carlos de Almeida, Sousa, Nicolau, Simões, Correia, Azevedo, Bastos, J. N. Faria, Marcelino Franco, J. C. Gama, Guilherme, A. J. Magalhães, Apolinário de Azevedo, V. Franco, F. A. de Abreu, A. S. Gil, Bernardo Vítor de Mendonça, Amado, Ricardo, Vilas, Lopes Cardoso; e das atrizes Felicidade P. Xavier, Emília, M. Rochedo, Gertrudes Amélia, Luísa Cândida, Georgina de Carvalho, Amélia Virgínia, Luísa Fialho, Margarida Xavier, Joana Carlota, Doroteia, Carolina, contando ainda com a participação da cantora Mme Dargis. Para ensaiador e diretor de palco foi nomeado Lopes Cardoso. A presença mais festejada pelo público nesta

companhia era provavelmente a de Luísa Leopoldina Fialho, que regressava ao Condes, donde saíra em 1866.

Para a obtenção de mais pormenores sobre o pessoal que compõe a empresa Pinto Bastos, serve-nos o interessante folhetim da *Crónica dos teatros* de 20 de janeiro de 1869, que contabiliza os teatros públicos (66) em Portugal e descreve-os sucintamente: «Rua dos Condes com 18 frisas, 15 camarotes de 1.<sup>a</sup> ordem, 20 de 2.<sup>a</sup>, 18 de 3.<sup>a</sup>, 230 lugares de assinatura, 60 de plateia superior, 100 de geral e 45 de varandas». E, além dos nomes já mencionados, dá-nos os seguintes: «Artistas de 2.<sup>a</sup> classe e coristas: J. A. Gonçalves, M. J. Maldonado, A. J. Mendes, J. Alcobia, J. L. Costa, A. E. Coelho, Rosa C. da Cunha, Joaquina da Conceição, M. J. Leal, M. Rosa Teixeira. Empregados: Francisco da Costa Braga, secretário particular, J. Torres, gerente e fiscal, L. C. Fialho, escriturário do palco, P. N. Ferreira, ponto, J. G. Faria, camaroteiro, A. Maria, iluminador, Lino dos Santos, maquinista». Vemos, assim, que o dramaturgo Francisco Joaquim da Costa Braga acompanhou Pinto Bastos na mudança do Príncipe Real para o Condes.

A abertura da época Pinto Bastos, em janeiro de 1869, trouxe poucas novidades de repertório, e diversas *reprises*. Ainda assim, a primeira récita, no dia 6, apresentou o drama histórico *1640 ou A restauração de Portugal* renovado, isto é, ampliado com o quadro da aclamação de el-rei D. João IV, com nova distribuição e novos fatos, e, naturalmente, novo ensaiador.

Seguiram-se pequenas peças, como a cena cómica *A batalha dos Jerónimos*, a opereta com música de Jacques Offenbach *A canção de Felício*, e o regresso das *Intrigas no bairro*. Se avançarmos para fevereiro, veremos que esta última peça se destinou a preparar o público para mais uma ópera cómica de Luís de Araújo. *Dois dias no Campo Grande* estreou a 6 de fevereiro de 1869, interpretada por V. Franco (José), J. Bento (Mestre Domingos sapateiro), Faria (Mestre António pintor), Felicidade (Rita), L. Cândida (Alexandrina), Gertrudes (Matilde), M. Franco (João), Gama (Joaquim), Costa (Zé), Coelho (Mata-Pombos), Simões (Rouxinol), C. de Almeida (Carocho), Correia (Zé Atilho), Azevedo (Ventas Largas), Bastos (Gaifonas), Sousa (Sacristão), Apolinário (Manuel), Nicolau (Andador das almas). São reformuladas algumas personagens das *Intrigas* (Mestre Jacinto sapateiro, Rita), e introduzidas outras no mesmo género, evocando figuras populares. O público aprovou, pois a nova ópera cómica de Luís de Araújo, com trechos de música de Offenbach, ficou todo o ano em cartaz, e ainda vários

anos mais tarde ela regressará ocasionalmente. As referências ao viver do povo eram tão reais que uma das personagens, o Mestre Domingos, imitava outro verdadeiro de nome semelhante.

Nova ópera cómica estreou a 25 do mesmo mês, desta vez traduzida e ensaiada por Lopes Cardoso. Intitulava-se *O Fagulha* e tinha música de F. de Sá Noronha, cenografia de A. J. Rocha e M. Macedo, guarda-roupa de A. C. da Cruz. Os principais papéis eram interpretados por Luísa Fialho (Fagulha), Felicidade (Maria), Brandão (Dirck), Faria (Bacamarte) e Georgina (Sara). Apesar de desconsiderada pela crítica, almejou uma quinzena de representações. Talvez não possuísse enredo próprio de ópera cómica, nem todos os atores pudessem cantar – como aponta a crónica d'*A Revolução de Setembro* (1/3/1869) –, mas o certo é que tinha outros elementos, como o cenário, o trabalho de encenação, que a tornavam admirável.

O quadro era favorável ao velho Condes, segundo o artigo de S. Sabrosa na *Crónica dos teatros* (12/3/1869):

Vai auspiciosa para a empresa Pinto Bastos a presente época teatral. Dos nossos teatros liliputianos é sem dúvida este a que o nosso público concorre com mais afã. Também poucas empresas possuem o condão de pôr em cena os seus espetáculos com mais luxo e bizarria. Vejam o cenário que os hábeis cenógrafos Rocha e Macedo apresentaram no *Fagulha*, e hão de confessar que os artistas com seu mágico pincel souberam transportar-nos ora às embravecidas costas da Normandia, ora ante aquela vegetação que mal floresce por entre as montanhas da Escócia. Há em tudo a verdadeira cor local. Depois, o vestuário é magnífico – é proverbial o quanto o sr. Cruz se esforça para que as obras que saem da sua vestiária sejam dum extremo rigor, dum irrepreensível apuro. (...) companhia muito regular (...).

Prosseguiram os espetáculos com as mencionadas peças como cabeças de cartaz, junto a várias pequenas comédias, até que, no final de março de 1869, chegou ao Teatro da Rua dos Condes a inevitável Grã-Duquesa de Gerolstein. A opereta *La Grande-Duchesse de Gerolstein*, de Meilhac e Halévy, com música de Jacques Offenbach, surgira em Paris no ano de 1867, chegando a Lisboa no ano seguinte, produzindo idêntico êxito no Teatro do Príncipe Real, e depois no Circo Price. A diferença no Condes, face aos outros teatros, era que o público a iria ouvir em língua espanhola, trazida por uma companhia de zarzuela vinda do Palácio de Cristal do Porto. Aliás, esta categoria de artistas encontrava-se em elevado conceito junto de nós; pouco tempo depois chegou uma companhia de zarzuela e baile ao Circo Price. Os anúncios prometiam que a peça

seria «cantada como o tem sido em Paris, sem alterações nem cortes na partitura» (*Crónica dos teatros*, 28/3/1869).

Esta companhia interpretou outras peças, como a ópera cómica em 3 atos *Campanone*. Depois de uma mão cheia de récitas, prosseguiu viagem. A concorrência da zarzuela no Price não lhe permitia continuar em Lisboa. Assim, regressaram ao Condes as *Intrigas*, o *Campo Grande*, o *Fagulha*, enquanto se preparava novo espetáculo aparatoso.

A 24 de abril de 1869 representa-se pela primeira vez neste teatro a mágica de Eduardo Garrido *A pêra de Satanás*. Era uma peça já conhecida e tão apreciada pelo público que contava presenças nos Teatros de Variedades (local de estreia, a 29 de dezembro de 1865), Circo Price, e mais tarde no Avenida, em Lisboa, Baquet e Palácio de Cristal, no Porto, e em vários teatros do Brasil.

No Condes, *A pêra de Satanás* teve interpretações de J. Bento, Felicidade, Brandão, C. de Almeida, Abreu, L. Cândida, L. Fialho, Doroteia, Montedonio, Gama, M. Xavier, Nicolau, Gonçalves, Ricardo, Georgina, Faria, A. Virgínia, Vilas, V. Franco, Amado, Magalhães, R. Teixeira, Rosa Cunha, Sousa, Carolina, Joaquina, M. Franco. Em redor destes havia um conjunto de artistas que colaboravam na criação do espetáculo, que tinha de ser bem trabalhado: música de J. P. Rio de Carvalho; cenografia de A. J. Rocha, M. Macedo, Vilela, Luciano, G. Barros, Lima; guarda-roupa de A. C. da Cruz sob a direção de Ganhado; bailados compostos e ensaiados por Amélia Virgínia; aderecista J. F. Pereira dos Santos; ensaiador Lopes Cardoso; ensaiador das marchas Bernardo Vítor de Mendonça; ensaiador da música F. Gazul; maquinismo de M. J. de Assunção e Lino de Jesus. Todos estes elementos eram evidenciados nas mágicas e noutras peças de grande espetáculo, e os criadores e intérpretes eram louvados.

Assim, o mês de maio de 1869 decorreu com a mágica *A pêra de Satanás* como principal atração. Todos os outros espetáculos do mês corresponderam a benefícios, quer de pessoas da casa quer de entidades externas, que compravam os seus benefícios. A atriz Felicidade teve o privilégio de fazer o seu benefício com uma noite de estreias, a 22 de maio, das comédias *A sombra do sineiro*, *Em noite de S. João*, *A pátria na oficina*, *Nada de união ibérica*. O título desta última remete para o debate reacendido então sobre a perspectiva de uma união de Portugal e Espanha, tendo em vista os acontecimentos políticos.

Em junho os espetáculos começaram a escassear. Em vez de fazer render a magia no velho teatro, o empresário optou por levá-la a outros locais (*Crónica dos teatros*, 22/6/1869):

A companhia reuniu-se com alguns artistas do Circo Price e tem aqui dado espetáculos com o concurso do corpo de baile. Consta-nos que partem breve para o Palácio de Cristal do Porto, onde vão pôr em cena o seu vasto repertório, bem como a célebre *Pêra de Satanás*. (...) Está definitivamente assinado o contrato entre os srs. Hurnay & Guichard e o sr. Pinto Bastos, para a companhia do Teatro da Rua dos Condes ir dar uma série de récitas com a *Pêra de Satanás*, no Circo Price em Lisboa, e no Palácio de Cristal do Porto.

De julho e agosto de 1869 não há notícias; e, em setembro, apenas algumas récitas dispersas. A 19, numa récita a favor de alguns artistas deste teatro, foram apresentadas várias comédias de Luís de Araújo: *A entrada do mestre Domingos Conde para o asilo*, *Dois dias no Campo Grande*, *A tia Anastácia mata-cães*, *O cornetim do meu vizinho*. Explorava-se novamente o sucesso de personagens que ficavam na memória dos espectadores, como no caso do mestre Domingos Conde, inicialmente criado para a ópera cómica *Dois dias no Campo Grande*: Joaquim Bento interpretava esta figura, inspirada num sapateiro conhecido das ruas de Lisboa.

Como vimos, o contrato da Associação com Pinto Bastos duraria, pelo menos, até dezembro de 1869. No entanto, o empresário decidiu uma saída antecipada. O distrato foi assinado nas notas do tabelião Felizardo António Silveiro a 29 de setembro (ADL 75). Pela parte da Associação, estava modificada a composição da direção, em resultado de litígios ocorridos entretanto. Assinam António Correia Belém (cirurgião-médico de profissão, vice-presidente da direção da Associação do Teatro da Rua dos Condes), António Higino Salgado de Araújo (caixeiro de comércio, secretário da direção), Joaquim Pereira Paiva e Pona (proprietário, vogal da direção), Joaquim Correia de Barros (proprietário, vogal da direção), e José Joaquim Alves da Mota (comerciante, vogal da direção).

Sobre as razões da antecipação da saída, o contrato é pouco esclarecedor: «não podendo o segundo outorgante, o dito Pinto Bastos, continuar com tal empresa, assim o fez saber aos primeiros outorgantes, os quais, atendendo às justas razões por ele expostas, dúvida nenhuma tiveram em dar por finda tal administração». Mas informa que o empresário se encontrava devedor de 180 mil réis à Associação, referentes nomeadamente à renda de

julho e agosto, meses em que a companhia esteve fora. E que se havia efetuado prévio acordo para que o contrato cessasse no último dia de agosto, data que guarda, portanto, o último dia da empresa de António Gonçalves Pinto Bastos.

A *Revista teatral* (6/10/1869) lamenta o fim inesperado:

O Teatro da Rua dos Condes está condenado a sofrer, durante a sua longa vida, uma série infinita de vicissitudes, que tornam a sua história um complexo das mais estranhas peripécias. Do apogeu de glória à maior decadência, tem percorrido todas as escalas, ascendendo e descendo inúmeras vezes. (...) Pinto Bastos veio, com a sua companhia, elevá-lo às condições de suportável teatro de segunda ordem. Mas não podia isto durar muito; (...) o teatro vai ser entregue a outro empresário (...). Alguns atores da companhia de Pinto Bastos, constituídos em sociedade, têm ali, ultimamente, dado algumas réeitas, mas não têm sido felizes na escolha dos seus espetáculos. (...) *O assassino de Taborda*, produção de Lopes Cardoso, é a mesma peça que no Príncipe Real vimos sob o título *Conquistei o México*.

Em seguida, a Associação toma medidas para transferir novamente os poderes administrativos a uma empresa. E adota uma modalidade diferente. A 11 de outubro de 1869, a Associação assina contrato (ADL 76) de sublocação de arrendamento do Teatro da Rua dos Condes à nova sociedade empresária do mesmo teatro, representada por Manuel da Silva Lopes Cardoso, José António Brandão, Justiniano Nobre de Faria, atores e diretores técnicos da sociedade.



Fig. 18 – Justiniano Nobre de Faria (coleção Jorge de Faria)

## 16. A sociedade empresária de artistas

A sociedade empresária de artistas abriu a temporada a 16 de outubro de 1869, anunciando que o teatro estaria «ajardinado e iluminado à veneziana» (*A Revolução de Setembro*, 16/10/1869). Nessa noite e na seguinte, representaram-se as comédias *Abaixo as décimas!* e *Preço de um marido*. A primeira experimentou duas reações bem distintas, segundo nos conta a *Revista teatral* (2/11/1869): «Foi horivelmente pateada na primeira representação, e para isso concorreu muito a orquestra, que andou *originalmente*. Na segunda noite, com alguns cortes que os autores fizeram ao poema, e com outra orquestra, o público riu, gostou e aplaudiu muito». Destaca o desempenho da atriz Mariana Rochedo e dos atores Faria e Carlos de Almeida, e ainda informa do título do *vaudeville* que deu origem à peça: *Paris sans impôts*, de Clairville. O articulista reprova a Luís de Araújo e Costa Braga, os tradutores, o «por» ambíguo dos cartazes, que antecedia os seus nomes.

A empresa estreia depois, em novembro, as suas versões da Grã-Duquesa de Gerolstein: primeiro, um intervalo cómico intitulado *A Grã-Duquesa de Gerolstein e o sereníssimo Barba Azul no meio da rua*, escrito por Luís Francisco Lopes; dias depois, o 2.º ato da famosa opereta de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, traduzido por F. de Almeida.

Porém, era patente a dificuldade da empresa em diversificar os espetáculos, com escassas peças novas. A razão estava, segundo a *Crónica dos teatros* (17/11/1869), na ausência de Luísa Fialho, que decidira passar para o Teatro do Príncipe Real (de onde regressaria mais tarde, como veremos). Quem o escreve é o secretário da Associação, Sousa Sabrosa: «Este inesperado acontecimento obrigou a retirar da cena da Rua dos Condes as melhores peças que estavam no repertório. Eis a razão por que a companhia, reforçada com as atrizes Rochedo e Gabriela, se tem apresentado num limitado número de comédias, algumas já exibidas em outras ocasiões, outras não abonando muito bom gosto na escolha dos espetáculos». Mariana Rochedo retirou-se do palco pouco tempo depois, «para casar», sendo substituída pela atriz Maria do Céu (*Revista teatral*, 12/12/1869).

Juntamente com Gabriela, Felicidade, Elvira da Conceição Antunes, Luísa Cândida, Emília, Gertrudes e Leopoldina de Carvalho, Maria do Céu e Mariana Rochedo foram as principais atrizes da companhia em 1869/1870, e os atores Eduardo De Vecchi, Ribeiro, Joaquim Bento, Gama, Domingos de Almeida, Nunes, Júlio, Branco, Guedes, Justiniano Nobre de Faria, Carlos de Almeida, Montedonio, José António Brandão, Manuel da Silva Lopes Cardoso, Carvalho, Marcelino Franco, Guilherme, Sousa, Nicolau, Costa, Coelho, Simões, Correia, Azevedo, Bastos.

Para ultrapassar as dificuldades, urgia encontrar uma solução rápida para voltar a atrair o público. Essa solução era, ainda, como nos tempos passados, a apresentação de uma nova peça mágica de espetáculo. Em meados de dezembro de 1869, subia à cena *Satanás Júnior*, mágica em 3 atos de Augusto Garraio, cujo principal papel era desempenhado pela atriz Felicidade, «um juvenil demónio tentador» (*Crónica dos teatros*, 15/1/1870). A mágica preencheu a maior parte das récitas de dezembro, janeiro e fevereiro, e teve depois uma continuação com a mágica *A cauda de Belzebu*, que a companhia apresentou também no Circo Price.

Era certo o ascendente das mágicas sobre o público. Os efeitos visuais e as situações cómicas tinham a parte principal no fenómeno. Notava-se, no entanto, algum



descomedimento dos dramaturgos, como refere o articulista d'*A Revolução de Setembro* (26/1/1870):

Tem dado boas enchentes ao Teatro da Rua dos Condes. O público ri, ri, e realmente tem muitas vezes razão para rir, mas o riso tem outras tantas vezes intenção torpe, o autor pudera ser mais comedido na sua chalaça, e é deveras para sentir que certos autores explorem a ignorância pública com prejuízo da arte e da moral, e que preguem ao povo doutrinas e façam no palco insinuações que o desvairam e o perdem. Ouvem-se coisas por esses palcos que fazem até com que a gente quase sinta saudades da censura dramática!...

O tema da censura dramática era um problema que os estadistas continuavam a debater. Em maio do mesmo ano de 1870, é elaborado um relatório sobre a censura teatral assinado por João Batista da Silva Ferrão de Carvalho Mártens. Sumariza o estado da matéria, enumera a legislação e apela ao modelo francês, citando leis e Jules Janin. Descreve igualmente a situação da censura em Inglaterra e na Bélgica. Conclui que «a liberdade de representação de qualquer peça não é considerada como uma consequência da liberdade de imprensa; é uma liberdade *sui generis* sujeita a preceitos especiais da Lei para o seu exercício». E ainda que «entre nós ficou prevalecendo o sistema em prática das licenças, relativamente aos teatros, com a diferença de passarem a ser concedidas pelas administrações locais, governadores civis e administradores de concelho, pelo decreto com força de lei de 22 de outubro de 1868 – e o sistema da liberdade absoluta de representação; o inverso do que se vê seguido na França e na Inglaterra»<sup>173</sup>.

Para o início da época 1870/1871, a sociedade preparou um drama de grande espetáculo, intitulado *Cristóvão Colombo, descobridor da América*, estreado a 25 de setembro de 1870. Mas foi um outro drama de grande espetáculo que causou enchentes na plateia, este de cariz militar, escrito por Augusto Garraio e intitulado *O porta-bandeira do 99 de linha: cenas da guerra franco-prussiana*. Teve a primeira representação a 22 de outubro e só saiu de cena em abril de 1871. Entretanto, a 9 de fevereiro, subira à cena um outro drama militar, *Os voluntários da morte*, de Leite Bastos e Lopes Cardoso, com cenário, vestuário e adereços novos, e que não lhe ficou muito atrás na assistência.

---

<sup>173</sup> ANTT, Ministério do Reino, mç. 3654, doc. 87, 5/5/1870.

Dado o conteúdo bélico das peças, os ânimos na plateia podiam exaltar-se: «*O porta-bandeira do 99* tem sido uma mina para o teatrinho da Rua dos Condes. Tiros, bandeiras, vivório, uma balbúrdia capaz de fazer perder a tramontana ao mais sisudo sujeito. (...) Como é natural, há espectadores que gostam e outros que não gostam. Gladiam-se o francesismo e o prussianismo. Palmas dum lado, pateadas do outro e vice-versa» (*A Revolução de Setembro*, 3/11/1870).

A mágica da época, que não podia faltar, chegou apenas em maio de 1871: *Ali Babá ou Os 40 ladrões*. Contou com a assistência ilustre de Sua Majestade e do infante D. Augusto. De facto, a presença das pessoas reais deu-se logo após o apelo que a sociedade publicou na imprensa: «A companhia dramática do Teatro da Rua dos Condes, que há tempo trabalha em associação, lutando alternadamente com dolorosas privações, espera que S. M. o sr. Luís se digne protegê-los honrando com a sua augusta presença uma das próximas representações da famosa mágica *Ali Babá ou Os 40 ladrões*» (*A Revolução de Setembro*, 10/5/1871).

No geral, as mudanças na companhia não foram muitas, em relação à época anterior. Dava nas vistas o ator Joaquim Ferreira Ribeiro (?-1883), a quem chamavam o Taborda da Rua dos Condes (*A Revolução de Setembro*, 14/12/1870), elogiando a naturalidade, a franqueza e o espírito com que se caracterizava. As pequenas comédias *A pele do meu burro*, *O Barba-Roxa* e *Um contribuinte em pancas* foram algumas daquelas em que se destacou. Mas foi a propósito da atuação na mágica *Ali Babá* que se publicou um detalhado elogio do seu trabalho:

Assistimos anteontem à representação da peça fantástica *Ali Babá*, e no meio daquela série de coisas inverosimilhantes, daqueles caracteres sem realidade, e daqueles atores menos que sofríveis, notámos o ator Ribeiro, que é um verdadeiro talento artístico. Em primeiro lugar, tem a mais perfeita consciência das situações que interpreta, compreendendo-as admiravelmente e reproduzindo-as com uma grande fidelidade. Em segundo lugar, tem uma mobilidade de fisionomia milagrosa, passando com a maior facilidade das expressões mais cómicas para as mais severas (...). Em terceiro lugar tem o segredo do gesto, sempre apropriado, sempre verdadeiro, sempre adequado à frase, sendo sempre o comentário perfeito das palavras. Em quarto lugar, diz perfeitamente, com uma grande naturalidade, e sabendo todos os recursos da ciência da inflexão. Por tudo isto se vê que Ribeiro é um ator consciencioso, trabalhador, porém que não brilha mais porque está numa esfera de ação muito limitada e muito bestializante. Um ator destes não é próprio para representar mágicas (...) Seria uma boa aquisição para o teatro de D. Maria (*A Revolução de Setembro*, 11/11/1871).

O público tinha a possibilidade de assistir aos espetáculos por um preço baixo, caso escolhesse os bilhetes mais baratos. A tabela de preços dos teatros de Lisboa vem publicada pelo *Almanaque da Agência Primitiva de Anúncios para 1871*, observando-se para a Rua dos Condes:

Lugares	N. <sup>os</sup> dos camarotes	Preços
Frisas	1 a 3, 13 e 16	1\$200
	4 a 8, 11, 12, 14 e 15	1\$000
	E, 9 e 10	\$800
Camarotes de 1. <sup>a</sup> ordem	20, 22, 23, 32, 33, 35 e 36	1\$600
	21, 24, 31 e 34	1\$800
	25, 26, 29 e 30	2\$000
	27, A e B	2\$400
Camarotes de 2. <sup>a</sup> ordem	37, 38, 40, 41, 50, 51, 53 e 54	1\$200
	39, 42, 49 e 52	1\$500
	43, 44, 47 e 48	1\$600
	45, 46, C e D	1\$800
Camarotes de 3. <sup>a</sup> ordem	55, 56, 58, 59, 68, 69, 71 e 72	\$800
	57, 60, 67 e 70	1\$000
	61, 62, 65 e 66	1\$200
	63 e 64	1\$50
Cadeiras		\$400
Superior		\$300
Geral	Frente	\$200
		\$120
Varandas		\$120

Mais barato do que este apenas o Teatro das Variedades, no Salitre. Acima do Condes, mais caros um pouco, por ordem: Príncipe Real, Ginásio, Trindade, D. Maria II e S. Carlos.

Em junho de 1871, a sociedade despediu-se do público, terminando a sua empresa. No verão, o proprietário, António José Marques Leal, aproveitou para encomendar uma empreitada de obras para o edifício, entre elas, estucar e pintar a fresco o salão da entrada principal. Os mestres de obras contratados, Lino de Jesus Alvará e seu irmão, João Batista, sendo o primeiro carpinteiro e o segundo aderecista, foram os mesmos do contrato de obras de 1868.

Na época 1871/1872, o Teatro da Rua dos Condes foi explorado pela empresa de Ernesto Augusto Desforges (1849-1912), poeta, dramaturgo e periodista, que contribuiu para a renovação da sala entrando como fiador da sociedade artística, relativamente ao pagamento quer das obras quer da renda (ADL 77). Uma vez que os artistas continuavam organizados em sociedade, a companhia teve poucas alterações, e também o diretor artístico, José Monteiro Torres, cunhado de Desforges, permaneceu no cargo. Apesar de cobiçado, o ator Ribeiro permaneceu na Rua dos Condes.

E, assim, a peça de abertura não foi mais do que a continuação do êxito de *Ali Babá*, que voltou à cena a 28 de outubro de 1871 (récita de abertura), e nela se manteve por mais um mês. Após a repetição de outras peças conhecidas (*O porta-bandeira do 99 de linha*, *Luisinha*, *a leiteira*, *Recordações de Mabilie*, etc.), chegou enfim uma peça nova, *Opressão e liberdade*, drama patriótico escrito por Eduardo Coelho, que produziu bom resultado. Foi a peça em destaque no mês de dezembro, e tinha como principais intérpretes Brandão, Ribeiro e Abel. Estava em preparação uma nova peça de espetáculo.

A 31 de dezembro de 1871 subia à cena o drama marítimo de José Romano *O naufrágio do brigue Mondego*. Sem esforço se compreende o potencial atrativo deste drama para o público lisboeta da época. Baseado em maquinismos complicados, com cenas de grande efeito, o drama ocupou as récitas de todo o mês de janeiro e de grande parte de fevereiro e março de 1872.

Com estas peças e mais algumas pequenas comédias do repertório, foi decorrendo mais ou menos feliz a temporada. Verificou-se novamente um intercâmbio com o Circo Price. Desta vez, a companhia do Condes foi atuar ao Circo Price no final de abril e

princípio de maio, em benefício, com as peças *O trovador*, *A família do bailarino*, *Variações de cornetim*, *O africano* e *Um discípulo de Carmona*<sup>174</sup> (*A Revolução de Setembro*, 30/4/1872).

A época no Condes encerrou em julho de 1872, mas a companhia regressou então ao Circo Price, mediante contrato com a empresa Cardim, a vigorar até agosto (*Diário ilustrado*, 1/7/1872).

## 17. José Monteiro Torres

Finalmente, José Monteiro Torres (1835-?), que desde 1870 colaborava na produção de espetáculos do Condes, ascende ao lugar de empresário, e nele se manterá por quatro épocas, entre 1872 e 1876, vindo a constituir gradualmente uma companhia numerosa, alicerçada em novos êxitos. Começou por manter a estrutura da sociedade, e recrutou para ensaiador António Pedro Batista Machado, um dramaturgo reconhecido pela habilidade para construir cenas aliciantes.

Escreve Sousa Bastos (1898: 294) acerca de José Torres: «é um dos mais extraordinários e curiosíssimos tipos dos nossos teatros (...). A forma por que ele administrava a sua empresa, os seus amores, os sócios capitalistas que arranjava, e mil peripécias engraçadíssimas a que o seu original feitio dava lugar, não podem descrever-se aqui. Em 1876 deixou de ser empresário para nunca mais voltar a essa luta. Empregou-se na secretaria da Escola Politécnica, onde ainda hoje se conserva». Manteve-se ligado ao teatro, não obstante.

A época de 1872/1873 foi inaugurada a 5 de outubro com o famoso drama sacro de Brás Martins *Gabriel e Lusbel*, vulgo *O Santo António*. Poucos dias depois estreou uma farsa de Luís de Araújo, intitulada *Com medo da revolta*. A distribuição dos papéis era a seguinte: Ribeiro (Pedroso), Camilo (Raimundo), Elvira (Maria), Torres (1.º Sargento), Caetano (2.º Sargento), A. Vieira (3.º Sargento), Abel (Sapateiro). Continuava-se, por conseguinte, a explorar o tema militar, quer em modo de comédia quer em modo de drama. Foi igualmente recuperado um tema marítimo com o drama de espetáculo *O*

---

<sup>174</sup> Carmona era um «espada» (toureiro) que atuava então na praça do Campo de Santana.

*corsário* – que o Condes havia conhecido dez anos antes, pela mão de José Romano. Voltou a fazer êxito, com várias representações entre outubro e dezembro de 1872.

A grande novidade foi a mágica, de título desconcertante, *A cebola misteriosa*, que chegou em meados de janeiro de 1873, para ocupar grande parte das noites desse mês e dos seguintes. As restantes apresentavam pequenas comédias ou outra das peças de grande espetáculo. Era uma tendência consolidada no repertório: oferecer ao público cenários e maquinismos exuberantes, com cenas de forte pendor emocional. Para isso os empresários, por vezes, contraíam empréstimos destinados a preparar uma só destas peças. Outros títulos que subiram ao palco do Condes nesta época, embora de menor número de récitas, confirmam a tendência: *A filha do ar*, *O terramoto das Antilhas*, *Santa Quitéria*, *A Inquisição de Espanha*, *Nuvem negra em céu azul*.

A partir de 1873/1874, José Monteiro Torres reforça a companhia, sinal de que a empresa lhe ia correndo bem. Embora mantendo espetáculos ocasionais durante o verão, a inauguração oficial da época ocorreu a 18 de outubro de 1873, com um drama que só vinha confirmar o sinal da temporada anterior. O drama escolhido foi *O naufrágio da fragata Medusa*, original de Charles Desnoyer, já antigo e conhecido dos teatros portugueses, e aqui recuperado com tradução de Joaquim Augusto de Oliveira, ensaiador Batista Machado, música de Casimiro e Freitas Gazul. Interpretavam-no Eloy, Carlos de Almeida, Abel, Júlio Vieira, Sérgio de Almeida, Luísa Cândida, Luísa Lopes, Amaro, Ferreira, Marques. O público não havia perdido o gosto por esta peça, que já noutros teatros tinha sido muito aplaudida.

Segundo o comentário da revista *Eco musical*, de 23 de outubro de 1873, esta adaptação

abunda em situações dramáticas, tem cenas do mar de muito bom efeito, e bastante elemento cómico a fazer o claro-escuro da ação. É peça própria para teatros de segunda ordem, porque, se não prima pelas belezas do diálogo, elevação dos conceitos e primores de linguagem, fala largamente aos olhos e ao coração em quadros grandiosos e cenas profundamente sentimentais. O desempenho, por parte da nova companhia da Rua dos Condes, é bastante regular. O ator Eloy imprime ao personagem que lhe foi distribuído (Pedro Lambert) bastante calor e sentimento, e consegue fazer-se aplaudir repetidas vezes. Carlos de Almeida (...) (Ernesto d'Evremont) apresenta-se muito bem, e alcança o agrado do público. Júlio Vieira dá todo o relevo cómico ao engraçado papel do marinheiro Papafigos. A sr.<sup>a</sup> Luísa Cândida desempenha com muita graça a parte do marinheiro Maçarico (...). Ao ator Abel assenta bem o tipo do marinheiro Mateus (...). A sr.<sup>a</sup> Luísa Lopes, Amaro, Ferreira, Marques, Sérgio, contribuem para o efeito da peça (...). A *mise-en-scène* está boa; os quadros discretamente calculados e bem dispostos. O público, no fim da peça, chamou o sr. Batista Machado, ensaiador da peça, e fez justiça ao seu trabalho, cobrindo-o de aplausos. Alguns coros de que a peça está ornada, e umas

coplas cantadas pela sr.<sup>a</sup> Luísa Cândida, no 2.º ato, têm bastante música e enfeitam muito a peça. São compostos pelos nossos distintos maestros Casimiro e Freitas Gazul. O maquinismo está bem montado, e tanto a cena da jangada como a do naufrágio no final do 4.º ato são dignas de ver-se.

A revista *A arte dramática* (1/11/1873) professa a mesma opinião sobre o drama, embora exprimindo-a de forma mais crua: «Este teatro, frequentado principalmente por uma parte do público que pouco atende ao merecimento real das peças e às belezas do desempenho, mas apenas se entusiasma com as situações violentas e os efeitos cénicos, bem faz apresentar dramas que, como o *Naufrágio*, têm todos os dotes exigidos pelos frequentadores habituais».

Quanto às pequenas composições, ao lado daquelas já conhecidas, foram aparecendo algumas novas que agradaram ao público. Notava-se uma presença crescente do nome de António de Sousa Bastos (1844-1911) no quadro dos dramaturgos. O teatrólogo compôs diversas peças ligeiras que assentavam perfeitamente no palco do Condes. Registe-se a cançoneta *Ó tempora! ó mores!*, estreada em benefício do camaroteiro a 4 de novembro de 1873, desempenhada pelo ator Carlos de Almeida. Segundo o *Eco musical* (15/11/1873), «É uma composição graciosa, que critica com muito chiste alguns ridículos e misérias contemporâneas, e foi muito aplaudida». A principal qualidade de Sousa Bastos enquanto dramaturgo será precisamente a de parodiar a vida lisboeta do seu tempo.

A companhia de 1873/1874 integrava os atores Eloy Marcelino de Jesus, Vicente Franco, Amaro José da Costa e Silva, Carlos de Almeida, Abel, Júlio Vieira, Francisco Sérgio de Almeida, Joaquim Pedro Lisboa, José Rodrigues Ferreira, Manuel Joaquim Bulhões Maldonado, Marcelino Franco, Marques, Carlos O'Sullivan, e as atrizes Luísa Cândida, Maria Luísa de Bessa Lopes, Maria Emília Calegal Costa, Emília Rosa Pereira, Palmira Augusta de Sousa, Belmira Pereira, Luísa Leopoldina Fialho.

As festas de benefício dos atores continuavam a oferecer quadros pitorescos e alegres, e um rol variado de presentes ao beneficiado. A lista dos objetos oferecidos ao ator Eloy, a 20 de novembro de 1873, é representativa:

A casa estava completamente cheia. O beneficiado foi muito aplaudido, e, além de muitas flores, retratos e bilhetes de visita, foram-lhe oferecidos os seguintes brindes: lindo toucador, uma manta e um álbum de seus irmãos; um presunto do seu ensaiador;

um magnífico queijo da sr.<sup>a</sup> Emília Torres; uma bonita fosforeira do sr. Pedro de Almeida; uma charuteira do ator Vicente Franco; um maço de charutos do ator Amaro; uma caixa com sabonetes do ator Lisboa; uma abotoadura do ator Maldonado; uma compoteira do ator Ferreira; uma dita do ator Sérgio de Almeida; uma abotoadura de ouro do ator Carlos de Almeida e da atriz Luísa Cândida; uma botija de genebra do ator Marques; uma caixa com sabonete e uma garrafa de licor da discípula do teatro, Palmira; um maço de charutos do sr. Peixoto Braga; uma caixa de louça da discípula Delmira; teve ainda uma *badine*, um livro e vários ramos (*A arte dramática*, 1/12/1873).

Porém, as peças levadas à cena neste dia foram duramente criticadas por este periódico, que considerou pobre de enredo e guarda-roupa a comédia *Antes da batalha*, escrita por Batista Machado; e disparatada a peça *Mistérios do Brasil*, falha nas aspirações a melodrama. Por outro lado, os críticos mais apurados continuavam a notar a hesitação provocada pela falta de ensaios – Maximiliano de Azevedo apontava o «pouco tempo de ensaios que têm todas as peças neste teatro» (*A arte dramática*, 1/1/1874).

O periódico *A arte dramática* (21/12/1873) oferece-nos uma interessante súmula da atividade teatral lisboeta de novembro de 1873, incluindo a do Condes. Enumera as peças e o número de representações que tiveram durante aquele mês: *O naufrágio da fragata Medusa*, 8; *Preço dum marido* (comédia), 3; *Não tem título* (comédia), 3; *Ó tempora, ó mores!*, 2; *Criada impagável* (comédia), 1; *Mistérios do Brasil*, 1; *Antes da batalha*, 3; *Abençoada chuva* (comédia), 2; *Cenas trágicas*, 1; *Novas conquistas* (poesia), 1; *Ciúmes entre casados* (comédia), 3; *Associação* (comédia), 2. No total, a contagem de estreias é feita por atos: durante o mês subiram à cena 7 atos novos, e uma cançoneta original.

Depressa chegou uma nova mágica de Batista Machado para apagar todas as más impressões. Também esta apresentava um título intrigante, *Lotelim Rapioca* 82, e apesar de se dizer que fora escrita «sobre o joelho», não lhe faltavam os ingredientes de uma boa mágica, que atraíam muito público. *Lotelim* esteve em cartaz ao longo do mês de dezembro de 1873, e só não perdurou porque estava prestes a iniciar-se um novo ciclo no repertório do Teatro da Rua dos Condes.



## 18. Sousa Bastos e a temporada das revistas

Uma das facetas que mais contribuíram para o sucesso de Sousa Bastos foi a sua habilidade para escrever revistas. Primeiro, as tradicionais revistas do ano, depois reduzindo o âmbito cronológico, e finalmente aparecendo em qualquer altura em que a empresa se encontrasse na necessidade de obter lucro fácil. A estreia de Sousa Bastos como revisteiro do Condes, ao principiar o ano de 1874, foi de imediato aplaudida.



Fig. 19 – António de Sousa Bastos (coleção Jorge de Faria)

O Condes, de vez em quando, lançava uma revista do ano, mas não era, até então, um tipo de espetáculo frequente neste espaço, apesar de a revista estar presente nos palcos da capital desde 1851. O aparecimento de *Coisas e loisas*, revista do ano de 1873, sacudiu os velhos alicerces do Teatro da Rua dos Condes, elevou-o de novo para o centro das atenções.

Houve também um drama em três atos, *O Tormenta, salva-vidas da Figueira*, representado em dezembro de 1873, da pena de Sousa Bastos, em colaboração com

Avelar Machado. Transportava o espectador para uma aldeia de pescadores, na Figueira da Foz, criando um enredo animado e agradável às plateias populares, como a do Condes: «A linguagem dos homens do mar é sempre adequada, especialmente no papel de Joaquim Tormenta, que está escrito com a maior propriedade. Em toda a peça ressumbra essa crença sincera dos filhos do povo e o seu apelo a Deus na hora dos grandes perigos» (*Eco musical*, 6/1/1874).

Para o Ginásio já escrevia Sousa Bastos, nomeadamente comédias como *Não há fumo sem fogo* (1870) ou *Um criado brioso* (1873). A sua primeira revista, intitulada igualmente *Coisas e loisas*, mas de 1869, havia sido representada no Teatro das Variedades (Salitre). Era ainda do tempo em que «fazer uma revista era coisa séria. O público queria rir; mas não admitia o disparate, nem a pornografia» (Bastos, 1910).

A colaboração entre Sousa Bastos e Batista Machado na revista *Coisas e loisas* gerou um dos primeiros pseudónimos de duplas de dramaturgos, que se tornariam presença assídua nos cartazes do início do século seguinte. Neste caso, os autores assinaram a revista com o nome Castro & Filho, que surgiu como uma concessão ao ascendente de Batista Machado na empresa do Condes. Sousa Bastos (1910) conta a história:

em 1873, recebo um bilhete do empresário do velho Teatro da Rua dos Condes, para onde eu já escrevera algumas peças, a fim de lhe ir falar. Chegado lá, disse-me que atravessava uma grande crise e só eu o poderia salvar, fazendo-lhe a todo o galope uma revista para subir à cena daí a oito dias. Naquele tempo era ensaiador do teatro Batista Machado, que dominava a empresa e só consentia em que subissem à cena as suas peças ou aquelas em que os autores lhe dessem colaboração no trabalho, ou pelo menos nos direitos. (...) Declarei logo ao empresário, o meu amigo José Torres, (...) que viesse colaborar na revista o Batista Machado, não só porque era o hábito da casa, mas pela precipitação com que o trabalho devia ser feito.

No entanto, embora tenha cedido páginas antigas escritas para outro teatro, Batista Machado ausentou-se, e Sousa Bastos fez quase tudo sozinho. O ator Marques foi chamado para ensaiar a peça. Em pouco mais de uma semana estava tudo pronto. Não admira, assim, que várias vezes os críticos notassem o escasso tempo de ensaios das peças do Condes.

Os intérpretes eram os atores Carlos de Almeida, Marcelino Franco, Sérgio de Almeida, Maldonado, Ferreira, Eloy, Amaro e Vicente Franco, e as atrizes Luísa Cândida e Luísa Lopes. Francisco de Freitas Gazul compôs a música, o ator Marques ficou responsável

pela *mise-en-scène*, os irmãos Linos encarregaram-se do maquinismo (Lino de Jesus), do guarda-roupa e dos adereços (João Lino), os cenários eram de Luciano de Carvalho.

Subiu à cena num domingo, 4 de janeiro de 1874, anunciada pelo *Diário ilustrado* do dia anterior como «peça espetaculosa em dois atos e seis quadros». Logo prevê o mesmo diário uma das cenas que maior atração exerceria: «O final do primeiro ato representa o incêndio da Rua de S. Lázaro, que, segundo experiência feita nos ensaios, é de majestoso efeito». Outro pormenor associado à revista é a estreia neste teatro do ator Marcelino Franco. Interpretou «com a maior graça e verdade os tipos do sr. M. J. e do conhecido Gaspar, popular cantor das ruas» (*idem*, 7/1/1874).

O espetáculo começava às 20h, e a seguir à revista ainda se representaria o mencionado drama *O Tormenta*. No dia anterior, representara-se, em benefício, outra peça de grande efeito cénico, *O naufrágio da fragata Medusa*, juntamente com a comédia *Antes da batalha*.

Salvador Marques, que se diferenciara mais tarde na história do Condes, escreve no periódico *A arte dramática* (de que Sousa Bastos era redator): «há muitos anos peça nenhuma alcançou tão unânimes aplausos, e chamou tão extraordinária concorrência», foi um «extraordinário sucesso», comparado ao da *Grã-Duquesa de Gerolstein* no Príncipe Real (n.º 8, 11 janeiro 1874).

Pouco depois, foram acrescentados cenas e quadros à revista, contudo, nem todos agradaram. O *Diário ilustrado* de 8 de janeiro de 1874 notava a importante fonte de receitas que a revista significava para a empresa, e informava: «A peça já vai aparecendo com quadros novos. O desta noite representa “O caminho de ferro americano”, que é de perfeita ilusão». Na mesma récita, os espectadores tiveram uma surpresa: «Num dos quadros apareceu o porco que esteve em exposição na Rua da Prata» (*idem*, 9/1/1874). De seguida apareceu um quadro das festas da restauração da independência. No dia 13 de janeiro outra novidade: «um quadro novo, representando o palácio do conde de Almada na noite de 1 de dezembro» (*idem*, 13/1/1874).

Mesmo em dias de chuva, nem todos conseguiam bilhete para assistir ao espetáculo. Em fevereiro, a revista associou-se à nova e «aparatosa» mágica *O castelo azul*, produzindo o delírio nos espectadores. O *Diário ilustrado* (30/1/1874) comentava: «Para que o Teatro da Rua dos Condes tenha uma enchente real, bastará dizer-se que esta noite se representa ali a *Revista de 1873*». Foi muito elogiado o trabalho do cenógrafo Luciano

de Carvalho, especialmente no quadro do incêndio. Graças a Sousa Bastos, José Torres ganhou «um dinheiro que nunca tinha visto e que ele guardou por alguns meses no fundo de uma mala, em pacotinhos de vinte libras» (Bastos, 1910).

Por essa altura, a revista de 1873 apresentada no Teatro do Príncipe Real, intitulada *O diabo a quatro*, exibia o ator Trindade e a atriz Maria Joana e obtinha também grande êxito, embora não ultrapassasse o da revista do Condes, que contou dezenas de récitas. No Ginásio, atraía concorrência *A família Benoiton* e pontificava Taborda nas comédias e nas cenas cómicas. O Teatro da Trindade privilegiava também a comédia, apresentando como maiores trunfos o ator Queirós e a atriz Ana Pereira. O Teatro Nacional D. Maria II, onde merecia destaque o ator António Pedro, preencheu as récitas de janeiro de 1874 com a comédia *O elogio mútuo*, o drama *O paralítico*, entre outros. Luís Francisco Rebelo (1984: 78) assinala que «O êxito das *Coisas e coisas de 1873* (...) foi tão grande que inspirou a Calisto José de Araújo uma cena cómica, *Fui ver as revistas*, em que um saloio de Benfica resume humoristicamente o que viu no palco do Condes, referindo-se também à revista de Joaquim Augusto de Oliveira *O diabo a quatro*».

No primeiro semestre de 1874, como vemos, as receitas de bilheteira estavam asseguradas com a revista *Coisas e coisas*. Ainda assim, houve espaço para a nova mágica *O castelo azul*, com música do maestro Freitas Gazul, estreada a 7 de fevereiro de 1874, em benefício da atriz Luísa Cândida. Esta e Carlos de Almeida destacavam-se na interpretação da peça, que, de resto, nenhuma novidade trazia ao mundo mágico. O pior era a persistência na escassez de preparação: «a empresa da Rua dos Condes adotou a económica medida de fazer os ensaios gerais em récitas pagas, e disso se ressentia esta mágica» (*A arte dramática*, 11/2/1874).

O maquinista Lino de Jesus não encontrava descanso; a ele se devia, aliás, uma boa parte do êxito das peças neste teatro. Em *O cura Santa Cruz*, drama de Lino de Assunção e Batista Machado, estreado a 7 de março de 1874, mostra o seu talento numa cena de derrocada. Quanto à interpretação, ficou a cargo de Sérgio de Almeida, Carlos de Almeida, Carlos O'Sullivan, Amaro, Eloy, Luísa Cândida e Luísa Lopes.

Ainda houve tempo para mais uma mágica, nesta época de 1873/1874. Intitulava-se *O feiticeiro da torre velha*, com música do mesmo Freitas Gazul, texto de Salvador

Marques. Teve bastantes réeitas e aprovação quer do público quer da crítica: tinha graça, tinha alguns recados à política, e duetos bem cantados.

Adoeceu a atriz Luísa Leopoldina Fialho, e o teatro já só a podia auxiliar com benefícios, pois a atriz, que fora tão querida do público, não mais voltaria a representar.

Um admirador publicou a biografia de Leopoldina, onde descreve o infortúnio:

Em fevereiro de 1872, acometeu-a grave doença. Melhorando, foi outra vez para a Rua dos Condes, empresa José Torres, representando na mágica *A cebola misteriosa*, *Noite de núpcias*, opereta cómica, e *Cenas de Coimbra*, papel de estudante. Mas, ou pelo trabalho, ou por não estar de todo restabelecida, encontrou-se atrozmente incomodada uma noite, estando em cena, e tornou a adoecer, mas, nesta ocasião, acometeu-a um ligeiro ataque de paralisia nas mãos, e assim se conservou alguns meses. No Carnaval de 1873, achando-se melhor, desempenhou com seu irmão [José Fialho] a comédia *João e Helena*, nos teatros de D. Augusto, em Alcântara, no do Circo Price e no da Rua dos Condes. Foi a última vez que representou, porque teve tão violento ataque de paralisia que não pôde mais levantar os braços. A conselhos de alguns médicos, retirou para Caselas, para casa dum parente (...), mas, infelizmente, o mal aumentou e teve outro ataque de paralisia, a ponto de lhe tomar alguns sentidos. Esteve, pode dizer-se, com a mortalha ao pé de si. Por felicidade sentiu alívios, mas ficou sempre paralítica. Em 1874, levada pelas tristes circunstâncias, escolheu o teatro em que debutara, o da Rua dos Condes, e em que tivera tantas noites de glória, para realizar um benefício (Assis, 1881).

Com efeito, a 23 de maio de 1874, realizou-se o benefício da atriz Fialho – ainda jovem, pois nascera em 1838 –, com as pequenas comédias *Não tem título*, *Um primo inesperado*, *Abençoada chuva*, *O bombeiro*, *Fome e honra*. Pedro Carlos de Alcântara Chaves compôs um poema de gratidão que a própria Luísa Fialho recitou, no meio de grande emoção. Assim nos descreve o momento o mesmo biógrafo, incluindo os versos da poesia:

ela não pôde recitá-la senão sentada, e amparada por dois colegas. Quando, nessa noite, apareceu ao público e proferiu as primeiras palavras, viam-se lágrimas de todos os espectadores. Transcrevemos, como lembrança, a poesia:

Noutro tempo, neste palco  
Viçosas flores colhi  
E dum público bondoso  
Seus favores recebi.

Da arte de Gil Vicente  
Neste palco vi a luz;  
Sorriu-me aqui a Glória,

E surgiu a minha Cruz.

Vivi sempre pr'o trabalho  
Lutei, até sucumbir,  
Pois contra a fatalidade  
É inútil resistir.

As flores viçosas doutro  
Jazem murchas nesse chão.  
Só delas resta a lembrança  
Neste triste coração.

Tenho saudades da cena  
Quisera p'ra cá voltar;  
Ai triste... tal desejo  
Não posso realizar.

A vontade diz: caminha,  
Continua a ser artista.  
Diz a doença implacável:  
Ainda és minha conquista.

Nesta crise dolorosa  
Sempre encontrei protetores  
Que têm vindo minorar  
Esta existência de dores.

A todos queria mostrar  
A sincera gratidão,  
O puro reconhecimento  
Que me enche o coração.

Encontrei só este meio;  
Quis-me té aqui arrastar,  
Para quanto lhes sou grata  
Bem alto patentear.

A quem protege a inválida  
E protegeu a atriz,  
Num adeus – num obrigado  
Minha alma tudo diz.

Ao ter optado pela revista, a companhia levou grande incremento: a difusão do número de quadros e personagens exigia a presença de muitos intérpretes. A componente masculina incluía Amaro José da Costa e Silva, Carlos O'Sullivan, Carlos de Almeida, Júlio Vieira, Francisco Sérgio de Almeida, Joaquim Pedro Lisboa, José Fialho, Apolinário de Azevedo, Francisco Costa, Francisco Emílio Salazar, Justiniano Nobre de Faria, e outros de papéis menores, como Nicolau, Jacquet, José Joaquim da Silva. E a

feminina integrava Luísa Cândida, Luísa Lopes, Maria Emília Calegal Costa, Palmira Augusta de Sousa, Maria de Azevedo, Júlia César de Lima, Elisa Santos, Pepa, Gertrudes Carneiro, a que se juntam também colaborações pontuais na revista.

A récita de abertura da temporada de 1874/1875 ocorreu a 10 de outubro de 1874 com o drama *O filho das ondas*, mas em breve reapareceu em cena a mágica *O feiticeiro da torre velha*. Acrescentaram-se algumas pequenas comédias e cenas cómicas, mas apenas se gastava o tempo até chegar a revista do ano de 1874, o que só poderia acontecer no início do ano seguinte.

Nos primeiros dias de janeiro de 1875, subiu à cena a revista *Lisboa no palco*, de Sousa Bastos, com *mise-en-scène* de Apolinário de Azevedo, cenografia de Luciano de Carvalho, direção de guarda-roupa de Nicolau José dos Santos, maquinismo de Lino de Jesus, adereços de João Batista, música de Joaquim Cordeiro Fialho, cabeleiras de A. J. Coelho. Era identificada no programa como peça de grande espetáculo em 3 atos e 12 quadros, «ornada de coros, coplas, marchas, transformações, visualidades, etc.».

A carreira de *Lisboa no palco* é também contada posteriormente por Sousa Bastos no periódico *A rajada* (1910). A saída de Batista Machado do cargo de ensaiador permitiu que Sousa Bastos empreendesse sozinho a escrita da revista:

Teve um belo êxito, no que foi muito auxiliada pela forma como foi posta em cena, pela novidade e pelo desempenho. José Torres caprichou em apresentá-la com bom cenário, bom guarda-roupa e bons adereços, o que então não era vulgar em peças deste género. A revista apresentava novidades, entre elas o primeiro quadro, passado no interior do inferno, onde iam desfilando as almas dos que na terra prevaricaram. Ali caíam os políticos, os ministros, a polícia, os agiotas, os senhorios, etc. Acabava o quadro com a entrada dos frequentadores do Mabilie, de Paris, e tudo desandava num *cancan* desenfreado.

A estreia da espanhola Pepa (1859-1923) nesta peça é um dado a assinalar, pois a atriz ganhou em pouco tempo grande popularidade, construída principalmente sobre as atuações de revista: «Foi ainda nesta revista que pela primeira vez pisou o palco a Pepa, que então tinha quinze anos de idade. Não falava uma palavra de português, e por isso, para aproveitar a novidade, a gentileza e a voz, fi-la cantar no quadro dos espetáculos uma canção da zarzuela *En las astas del toro*, que era sempre bisada» (*ibidem*).



Fig. 20 – Pepa (*O contemporâneo*, 1882)

De facto, o público lisboeta carregava a expectativa de ver novo trabalho do revisteiro, assente na memória do sucesso de *Coisas e loisas de 1873*. Segundo o *Diário ilustrado* de 6 de janeiro de 1875, «Começou ontem a ser o *rendez-vous* de toda a sociedade de Lisboa o Teatro da Rua dos Condes, isto é, começam ali as representações da revista de 1874, original do sr. Sousa Bastos, autor da revista de 1873, que no ano findo foi a peça que teve talvez maior êxito em Lisboa. O camaroteiro da Rua dos Condes já estes dias não tem tido mãos a medir».

Segundo Sousa Bastos (1910), intrigas amorosas ensombraram o êxito da revista e causaram o afastamento de vários artistas. Assim, o próprio autor da revista decidiu suspender a colaboração e levar consigo as várias peças do repertório que tinha no Condes. Só assim se pode explicar o termo prematuro da época, ainda antes de acabar abril de 1875.

Outros sinais mostraram o desconcerto da empresa. Em março de 1875, o espetáculo de benefício da atriz Júlia de Lima mereceu d'*A plateia* (31/3/1875) o seguinte comentário:

O espetáculo esteve abaixo de toda a crítica, o público conservou-se à altura do espetáculo, e o procedimento da autoridade justificou a razoabilidade das arguições que



quotidianamente se dirigem a um corpo que, em vez de mantenedor da ordem, como lhe cumpre, parece interessado em concitar os distúrbios, pois que outra coisa não é o consentimento tácito das indignidades que uns certos sujeitos cometem com a certeza da impunidade. Os ditos grosseiros, as obscenidades até vogavam livremente naquele recinto (...). Ao público assiste o direito de promulgar a lei no teatro, e portanto podia numa demonstração severa, mas sisuda, revelar o seu desagrado pelo péssimo desempenho das comédias representadas naquela noite, e significar assim ao sr. Carlos de Almeida que não o dotou a Providência com os elementos precisos e indispensáveis para ensaiador dum teatro, ainda da mais secundária importância (...). Se a empresa insistir em colocar à frente da companhia um ensaiador incompetente como o sr. Carlos de Almeida, se prosseguir em tão má escolha de espetáculos, se não decretar a decência no palco para conseguir o respeito da plateia, se não forçar a polícia a cumprir rigorosamente o seu dever, o resultado será (...) a repetição de cenas dolorosas que obrigarão os poderes competentes a fechar o teatro, dissipando assim um núcleo de tantas indignidades. Bom será que a empresa previna incidentes tão lamentáveis.

Talvez não seja supérfluo precisar que Carlos de Almeida foi um dos protagonistas da intriga amorosa revelada por Sousa Bastos, o que, na época, podia constituir motivo para um ataque na imprensa. O mencionado benefício, realizado a 20 de março, compôs-se das comédias *O jovem Telémaco*, *Um marquês feito à pressa*, *A história de um leque*, do tango *A africana*, cantado pela beneficiada, e ainda de uma sinfonia, executada na guitarra por João Maria dos Anjos.

## **19. A quarta época de José Monteiro Torres**

A 5 de abril de 1875, António José Marques Leal assina novo contrato de arrendamento do prédio à Associação do Teatro da Rua dos Condes (ADL 78), até 1876. No ato, representam a Associação António Maria Marcos da Silva Loureiro, Augusto José da Silva, empregado no Ministério do Reino, Clemente José dos Santos, empregado na Câmara dos Deputados, José Geraudes de Almeida Pinto de Queirós, solicitador, José Tavares Pinheiro, negociante. O objeto da escritura é «o edifício que constitui o teatro denominado Teatro da Rua dos Condes, com todas as suas pertenças, e logradouros que atualmente tem, compreendendo o subterrâneo e o novo botequim, o qual edifício é situado nesta cidade, freguesia de S. José, e rua denominada dos Condes, para onde tem os números de polícia oito a doze, para a Rua Oriental do Passeio Público número oitenta, e para o Pátio do Tronco, números três a cinco». Esta numeração sofreu alterações ao longo das décadas de Oitocentos, mas não a ocupação das três portas na

Rua dos Condes, de duas no Pátio do Tronco e de um portão na Rua Oriental do Passeio Público. As pertenças que vão com o edifício incluem objetos, utensílios e maquinismo. O valor da renda anual é de 748\$800.

No entanto, por este contrato, a Associação só era obrigada a manter o teatro aberto durante seis meses do ano, de acordo com a cláusula quinta: «se a associação rendeira faltar ao pagamento de qualquer mensalidade nas épocas estabelecidas, ou deixar de dar representações no mesmo Teatro nos meses de janeiro, fevereiro, março, outubro, novembro e dezembro, de qualquer dos anos deste arrendamento, desde então se considerará este arrendamento como findo, e como tal rescindido». No fundo, são os meses que já por tradição eram considerados os de maior atividade teatral.

De modo a legitimar o modelo que vinha sendo seguido no funcionamento do teatro, a cláusula décima primeira permite à Associação subarrendar, sublocar ou arrendar o espaço, mediante o consentimento do senhorio por escrito.

Porém, faltava um elemento neste contrato: o fiador. A Associação esperava apresentá-lo em breve, assim que fossem eleitos os seus corpos gerentes, dos quais sairia o tesoureiro, que assumiria o papel de fiador do arrendamento. Não aconteceu. Três meses depois, porque a Associação não conseguiu fiador, assinou-se novo contrato (ADL 79), para alterar o de 5 de abril. Assim, regressam ao cartório do tabelião João Batista Scola, na Rua da Madalena, António José Marques Leal e agora, pela Associação, Mariano Ghira, lente da Escola Politécnica, presidente da direção da Associação, Francisco António da Costa, comerciante, Aleixo Tavares, empregado público, José Rodrigues Adrião, serralheiro, José Geraldês de Almeida Pinto de Queirós, solicitador, Julião Estêvão Franco, escrivão do Comissariado Geral da Polícia, Augusto José da Silva, empregado público, Paulo Raimundo Dias de Almeida, condutor, e Pedro Rosa, caixeiro – todos membros da direção.

Na escritura se declara, com efeito, a dificuldade por parte da Associação em alcançar um fiador ao arrendamento; tendo resolvido nomear uma comissão que negociasse com António José Marques Leal uma solução, que envolvesse a desistência enquanto ao fiador. O proprietário anuiu ao pedido, aceitando o arrendamento sem fiador, e introduzindo pequenas alterações ao contrato. No ato aproveitaram para estender o prazo do arrendamento até ao final de junho de 1877.

Devido ao descontrolo da empresa na época 74/75, chegaram a surgir notícias que davam como certa a constituição de uma sociedade de artistas para explorar o teatro na época seguinte. No entanto, José Monteiro Torres voltou a arrendar o teatro. Depois de alguns retoques no edifício – que muito tempo houve para tal –, os espetáculos recomeçaram em outubro de 1875, dando início a uma temporada preenchida de peças populares.

A abertura, aliás, deu o sinal do rumo que seria tomado: a mágica *O cabo da caçarola*, tradução de José Carlos dos Santos, foi um êxito completo, e sobrou para o resto do ano. Segundo descrição de imprensa, o cabo da caçarola era um talismã com o poder de transformar qualquer um em príncipe (Carlos de Almeida). As personagens típicas de mágica estavam lá: um rei trapalhão (Sérgio de Almeida), um diabo (Luísa Cândida), uma fada (Pepa). O mesmo jornal (*A plateia*, 25/11/1875) recorda que a mágica havia sido apresentada anteriormente no Teatro do Ginásio, e com mais qualidade, mas já ia longe o ano de 1857, o público entretanto renovara-se e voltava a gostar dela. Embora n’*A plateia* se anunciasse a queda da mágica, *A Revolução de Setembro*, pelo contrário, afirmou várias vezes que estava a ser muito aplaudida e a dar enches à casa.

Se confrontarmos estes textos com o relato de Sousa Bastos, percebemos que talvez não restasse outra opção a José Torres que não fosse a repetição da mágica, pois havia gasto grande soma para a montagem do espetáculo, sempre dispendiosa neste género. Apenas em dias de benefício, praticamente, subiam à cena outras peças, tais como os dramas *A herança maldita* e *Gaspar, o serralheiro*, e as comédias *Casar para ser livre* e *A bailarina*.

No seu relato, Sousa Bastos apresenta-se novamente como o salvador da empresa. Ainda antes de começar 1876 já estava em cena a revista do ano de 1875, intitulada *Cenas de Lisboa*<sup>175</sup>, com música do maestro Francisco Alvarenga:

José Torres inaugurara a época do seu teatro com a *reprise* da mágica *O cabo da caçarola*. Fora uma ideia infeliz, porque dispendera bastante capital na montagem da mágica, e o resultado foi nulo. Foi nesta ocasião que ele me procurou para a toda a pressa escrever a revista de 1875. Satisfiz-lhe os desejos e daí a pouco tempo subia à cena a minha quinta revista, *Lisboa na rua*. A peça teve o mesmo agrado das anteriores e, como de costume, chamou grande concorrência ao teatro. Estava modestamente posta

---

<sup>175</sup> Embora Sousa Bastos, posteriormente, se refira à sua revista de 1875 denominando-a *Lisboa na rua*, a verdade é que os jornais a anunciaram sob o título *Cenas de Lisboa* (*A plateia*, 31/1/1876; *A Revolução de Setembro*, 1/1/1876).

em cena, mesmo porque não tinha grandes exigências, atento o estado das finanças da empresa. Em compensação, era adornada de uma bonita música do infeliz maestro Alvarenga, mais tarde assassinado no Brasil. O desempenho era bastante correto da parte de todos os artistas, especializando Sérgio de Almeida e Camilo. (...) De todas as cenas da revista, a que causava maior entusiasmo e chamava maior concorrência era a da apresentação do Ministério, que entrava cantando e dançando o baile americano, que estava fazendo grande sucesso em Lisboa, no Circo Price (Bastos, 1910).

A crítica do redator d'*O binóculo* (jan. 1876), porém, aponta ao autor um descuido na escrita, e aos intérpretes falta de esmero:

O público espera sempre ansioso as revistas do ano, e, nas primeiras representações das *Cenas de Lisboa*, revista do ano de 1875, pelo sr. Sousa Bastos, venderam-se bilhetes com sofreguidão. (...) Esta peça foi escrita apressadamente, e isso desculpa a falta de graça e a maneira por que foram tratados alguns factos tão importantes. Ao seu autor, o sr. Sousa Bastos, fazemos justiça, tem escrito já outras revistas, sempre com bastante graça, e a pressa com que esta foi feita e ensaiada desculpam-no. O desempenho foi tão bom como o das outras revistas. Camilo (Progresso) apresentou-se bem, bom fato, bem penteado, bela luva, certa elegância, certo *chic* que lhe não conhecíamos. Luísa Lopes fez o papel de Lisboa, foi travessa mas não gaiata. Vicente Franco fez o Portugal, o velho de rabicho. (...) Não se ouvia o que dizia nem o que cantava, porque este ator acha-se sempre indisposto da garganta. (...) Os demais artistas bem, muitíssimo bem. A maior parte deles não conhecemos mas mostraram excelentes disposições para tudo... menos para a cena. O cenário está bem pintado. A Rua de Santa Isabel dá bastantes ideias, os Recreios Whittoyne estão bons, o fogo da rua do João do Outeiro igualmente, e a Rua Nova do Carmo apareceu-nos direitinha como um fuso.

Diz Sousa Bastos que a cena do Ministério fez com que se retirasse a revista de cartaz, graças ao dinheiro de um fervoroso apoiante do ministro Fontes Pereira de Melo, que não gostava de o ver caricaturado. Com efeito, a partir de fevereiro de 1876, a revista do ano é substituída pelas mágicas *As tentações de Satanás*, *O cabo da caçarola*, e algumas pequenas comédias.

Ainda que alguns atores não demonstrassem talento para representar, outros recursos haveria para agradar ao público. Na mágica *As tentações de Satanás*, a principal atração era um *cancan* dançado por dois bailarinos, e que ficou conhecido como *Recordações de Mabilie*.

Notícia *A plateia* de 25/3/1876 que a empresa dos Recreios Whittoyne «ofereceu à contemplação do público uma porção de comédias *finíssimas*, representadas pela companhia do Teatro da Rua dos Condes. Os espectadores, porém, protestaram com a razão lógica e plausível de já terem admirado tais espetáculos a pataco, isto é, pelo

preço mínimo dos lugares do teatro Dallot». Dallot era a grande figura dos teatros de feira em Lisboa<sup>176</sup>, pelo que o jornal estava a comparar o repertório com um divertimento popular, de fraca qualidade.

Nestes dias, e até final de abril, esteve a atuar no Condes a companhia do Teatro do Príncipe Real (ocupado por uma *troupe* italiana), por isso a companhia residente foi atuar aos Recreios Whittoyne. Por contraposição, o repertório trazido por Emília das Neves, Maria Joana, Amélia Barros, João Anastácio Rosa, Rosa filho e restantes artistas compunha-se de peças de envergadura literária, tais como as comédias *O morgado de Fafe* (de Camilo Castelo Branco), *As proezas de Richelieu*, *O visconde da Rosa Branca*, os dramas *A mulher que deita cartas*, *Joana, a doida* e *Adelaide*.

Em maio, o ensaiador Batista Machado fez o seu benefício com a comédia *As pragas do capitão*. Na récita tomaram parte os atores Taborda e Dominici, a atriz Maria Joana e os amadores Carlos Posser e Adelaide Lopes. A presença de artistas de fora demonstra a popularidade de António Pedro Batista Machado (1847-1901) no meio teatral, onde trabalhava como dramaturgo, ator e ensaiador.



Fig. 21 – António Pedro Batista Machado, caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro (*Pontos nos ii*, 17/3/1887)

---

<sup>176</sup> Sobre o tema, vd. Paula Magalhães – *É entrar, senhores, é entrar!/: teatro de feira em Lisboa: 1850-1919*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2016, tese de doutoramento em Estudos de Teatro.

Com o verão, as récitas foram escasseando, sendo algumas delas da responsabilidade de amadores. No entanto, a empresa do Condes tinha-se tornado muito apetecida. A *Revolução de Setembro* de 24 de maio de 1876 dá conta de quatro pretendentes ao subarrendamento do teatro (o arrendatário principal era a Associação): Sousa Bastos em sociedade com o maestro Rio de Carvalho; Parisini, que estava de saída do Teatro de Variedades; o cenógrafo Assunção; e Joaquim Cordeiro Fialho, professor de música e irmão das atrizes Luísa e Maria Fialho.

## 20. A empresa de Sousa Bastos

Foi a proposta de Sousa Bastos que saiu vencedora. A época de 1876/1877 do Teatro da Rua dos Condes pertence, portanto, ao revisteiro, que começava aqui a carreira de empresário. Um olhar de relance sobre a lista de espetáculos da temporada diz-nos que o tom não foi muito diferente do da empresa de José Torres.

A abertura, a 5 de outubro de 1876, foi igualmente com uma mágica, repetida, embora com novo título. Trata-se de *A oitava maravilha do mundo* (*A serpente dos mares*, em 1862), de Carlos Augusto da Silva Pessoa, com música do maestro Rio de Carvalho. Apesar de recordada diferentemente pelo empresário, como veremos, o número de representações e os comentários da imprensa fazem-nos crer que teve sucesso. A *Revolução de Setembro*, em outubro de 1876, dizia que a mágica *A oitava maravilha do mundo* tinha enchentes consecutivas. Agradava sobretudo a música, mas havia também cenários e vestuário novos; havia príncipes, princesas e mágicos. A tal ponto que: «O que se pode afirmar é que o velho Teatro da Rua dos Condes, devido à atual empresa, navega em mar de rosas». A 10 de novembro reitera: «A empresa continua a ter a satisfação de ver que o antigo Teatro da Rua dos Condes conserva a mesma popularidade de outros tempos, e que é rara a noite que se não enche».

Entretanto, subiram à cena *As ruas de Lisboa*, imitação de Sousa Bastos e Salvador Marques a partir de *Les rues de Paris*, a comédia em música *O imperador das Arábias*, de Luís de Araújo, com música de Júlio Soares, a cena cómica *O sr. Ramalho em*

*Lisboa*, de Sousa Bastos. Todavia, nem tudo era perfeito. A propósito da estreia de *As ruas de Lisboa*, o periódico *O palco* (n.º 1, 1876) escreve: «A companhia é bastante resumida e com artistas de pouco merecimento».

O próprio Sousa Bastos (1910) confessa que o grande motor da sua empresa seria a revista do ano de 1876:

José Torres resolvera deixar de ser empresário, ficando vago o velho Teatro da Rua dos Condes. Resolvi-me a tentar a minha primeira empresa e para isso me dirigi à direção da Associação desse teatro, fazendo-lhe uma proposta, que imediatamente foi aceite. Inaugurei a época com uma velha mágica de Carlos Augusto da Silva Pessoa, que fizera grande época com o título *A serpente dos mares* e nesse momento se chamou *A oitava maravilha do mundo*. (...) foi infeliz a *reprise* (...). Para ganhar tempo, fiz subir à cena a peça em cinco atos e sete quadros *As ruas de Lisboa*, imitada por mim e Salvador Marques do drama francês *Les rues de Paris*. Eram tudo paliativos, até que chegasse a época própria para apresentar a revista de 1876, único fim que me resolvera a ser empresário. Antes de a peça ser apresentada, espalhou-se que era escandalosa e trataria com aspereza os assuntos mais palpitantes da ocasião. Acrescentava-se que provocaria tumultos e seria proibida logo após a primeira récita. Pode facilmente calcular-se o efeito que tais boatos produziram. Os bilhetes foram com grande antecedência tomados por empenhos. Alguns que ficaram nas mãos dos contratadores venderam-se por alto preço. À hora do espetáculo, o teatro, incluindo a sala, os corredores e salão, estava completamente cheio. Na Rua dos Condes e em parte da Rua Oriental do Passeio Público era difícil o trânsito. Vieram soldados de cavalaria da Guarda Municipal para conter o povo e obstar a que o teatro fosse invadido pelos que não tinham bilhetes e nem já lá cabiam.

Joaquim Bento, Franco, Apolinário de Azevedo, Araújo, Augusto Xavier de Melo eram alguns dos intérpretes da revista. O cenógrafo Eduardo Machado atrasou o acabamento de uma das cenas, de modo que, com a sala cheia em protestos, as autoridades impuseram a saída. A desordem quase se tornava fatal, quando chegou o cenário e se anunciou o começo: «Rompeu grande brado de palmas e em seguida estabeleceu-se o maior silêncio», recorda Sousa Bastos. Chegou a haver domingos com duas récitas da revista, uma às 13h e outra às 20h.

De 1876 para 1910, data desta memória de Sousa Bastos, muito mudou na essência da revista: se antes vivia da crítica, depois alimentou-se da volúpia. A liberalidade restringiu-se, porém, no discurso crítico, especialmente quando tinha a política como alvo – um contexto diferente daquele que enquadrava a revista do ano de 1876:

De princípio a fim da peça o agrado foi crescendo, até que no final se acentuou o êxito, que deu para mais de cem representações consecutivas. A peça tinha realmente escabrosidades, que lhe deram o sucesso; mas que, confesso, hoje não escreveria por coisa alguma do mundo. Dera-me o sarampo da mocidade, quis ser demolidor, e para isso trabalhei nas minhas modestas forças. Depressa me desenganei, tornando-me ferrenho conservador. Neste exame de consciência a propósito das minhas revistas, sou obrigado a confessar que a de 1876 foi das mais audazes e inconvenientes que apareceram. Ninguém que tivesse alta posição foi poupado à crítica. Hoje a peça não passaria do ensaio geral. Naquele tempo, a despeito dos protestos das várias autoridades, a revista seguiu a sua longa e festejada carreira. A proposta para a proibição da revista foi levada pelo governador civil ao conselho de ministros. Estes, apesar de se intitulem conservadores, eram os grandes liberais, que hoje não temos: Fontes Pereira de Melo, Rodrigues Sampaio, Barjona de Freitas, Andrade Corvo e outros de igual escola.

Só mais tarde, quando a revista foi levada ao Príncipe Real do Porto, no princípio de abril de 1877, ela foi proibida, à terceira representação. Não obstante, continuaram a apresentá-la em Lisboa, agora com os cartazes a declarar «Peça festejada em Lisboa e proibida no Porto» (Bastos, 1910).

A revista do ano de 1876 envolvia um interessante apontamento de representação fora do espaço convencional, ao colocar atores entre o público. É o que se depreende das palavras do autor, que conta um episódio ocorrido numa das récitas:

A peça tinha um prólogo passado na sala, em que se discutiam os abusos da Companhia das Águas. Quando a discussão estava mais acesa, levantava-se num camarote de primeira ordem um ator, perfeitamente caracterizado, que copiava o falecido Pinto Coelho, então diretor da Companhia, e que protestava contra as acusações. Numa bela noite, quando o ator vociferava, dum camarote fronteiro arremessaram-lhe um *pataco*, moeda de bronze, que ainda então se usava, partiram-lhe a luneta e feriram-no no sobrolho. Este ator era o Araújo, que depois montou guarda-roupa e foi o feliz empresário do Chalet da Rua dos Condes, para onde escreveu Jacobetty e onde se criaram, entre outros artistas, o Joaquim Silva e o Oliveira. Este Araújo ajudou-me a aproveitar o acontecimento para *reclamo*, queixando-se à polícia e andando pelas redações dos jornais a mostrar a luneta e o olho. Fiz também grandes anúncios, prometendo bela gratificação a quem me denunciasse o *criminoso*. Nunca se chegou a saber se era um amigo de Pinto Coelho que protestava contra a exibição, ou se era um queixoso da Companhia das Águas que se vingava na imagem do seu diretor (Bastos, 1910).

A revista conseguiu até ultrapassar o período branco da Quaresma, mediante expediente inventado pelo empresário:



Estávamos na Quaresma, época em que os teatros fraquejavam, principalmente às sextas-feiras, em que todos corriam aos sermões da penitência. Na sexta-feira da procissão dos Passos é que ninguém se atrevia a anunciar espetáculo. Quando eu o anunciei, todos se espantaram e profetizaram que teria de o contra-anunciar. Assim não foi. (...) fiz distribuir profusamente um programa, em que se anunciava que naquela noite o Fontes se dignava assistir à representação da revista no Teatro da Rua dos Condes. A enchente foi completa; mas confesso que tremi pelo resultado da aventura, pois que o público poderia julgar-se ludibriado e protestar. Lancei mão de um figurante do teatro, que realmente se parecia com o notável estadista, mandei-o caracterizar melhor e vestir convenientemente e coloquei-o num camarote de segunda ordem, um pouco afastado para dentro, com o pescoço e parte da cara envolvidos num *cache-nez*. Durante o primeiro ato todas as atenções se voltaram para esse camarote. A fim de não prolongar a perigosa situação, tinha dado ordem ao figurante para se retirar cautelosamente no final do primeiro ato. Ele assim fez; passou altivo por meio do público que o aguardava no meio do corredor. Eu esperava que nessa ocasião os espectadores se indignassem com a burla, ou se rissem com a blague; mas qual não foi o meu espanto quando vi abrirem alas e descobrirem-se respeitosamente à passagem do Fontes falsificado! O caso é que dei o espetáculo na sexta-feira da procissão e o teatro encheu completamente (*ibidem*).

Cumprida a carreira da revista, Sousa Bastos deu por terminada a sua missão. Os espetáculos foram escasseando pelo verão, e o empresário encontrou boa razão para partir.

Em 1876, a companhia de José Carlos dos Santos perdeu para Ernesto Biester o concurso para a adjudicação do D. Maria II, e foi para o Ginásio. No entanto, geraram-se hostilidades com os antigos artistas do Ginásio, e Santos teve de sair. Neste contexto, intervém Sousa Bastos (1910): «Eu, que me havia revoltado contra a grave injustiça de que Santos fora vítima ao sair do Teatro de D. Maria, e na imprensa levantara uma campanha a favor do mestre, a quem a arte tanto devia, entendi ser coerente com as minhas ideias, sacrificando os meus interesses e entregando à empresa Santos e Pinto o velho Teatro da Rua dos Condes». Sousa Bastos seguiu para o Príncipe Real.

## **21. O regresso de José Carlos dos Santos**

Pela segunda vez, o Condes recebe uma companhia de luxo liderada por José Carlos dos Santos. Na época 66/67, Santos e Tasso, preparando-se para abrir o Teatro da Trindade, fizeram o Condes reviver velhas glórias. Desta vez, a empresa Santos & Pinto traz nova

companhia com atores de primeira classe e as peças de maior envergadura da literatura nacional e estrangeira.



Fig. 22 – José Carlos dos Santos (*O contemporâneo*, 1875)

Os atores eram António Pedro, Carlos Posser, Augusto Xavier de Melo, João Gil, Matias de Almeida, Pereira, José Bento, Salazar, Bayard, Ferreira Nunes, Sousa, Farrusca, Simões, Marcolino, Assunção, Teodorico; e as atrizes Amélia Vieira, Bárbara Volckart, Emília dos Anjos, Beatriz, Emília Cândida, Elisa Santos, Joana Carlota, Virgínia Farrusca, Palmira, M. Amélia, Júlia.

A abertura da temporada ocorreu a 3 de outubro de 1877, com o drama *O paralítico*, numa versão de Ferreira de Mesquita, onde sobressaía a interpretação de António Pedro. A 10, o drama *O saltimbanco*, de António Enes, marca a entrada de um dos principais dramaturgos nacionais no Teatro da Rua dos Condes. Ambos os dramas se conjugavam com várias comédias breves, tais como *A descoberta do dr. Quaresma*, imitação por Augusto de Melo, ou *A roca de Hércules*, de Manuel Pinheiro Chagas.

António Enes preencheria os cartazes do Condes também com *Os lazaristas* e *Os enjeitados*. Para além dos já mencionados, o repertório incluiu os mais conceituados autores. A comédia de Sousa Bastos *Os ladrões de Lisboa* foi reposta pela empresa de Santos, bem como a comédia de Alcântara Chaves *O casamento do Alto Vareta*. Ao lado destes, surgem Rangel de Lima, com a comédia *Casas, criados e agiotas*, Almeida Garrett, com o drama *Filipa de Vilhena*, Alexandrino do Carmo, com a comédia *A nuvem por Juno*, Júlio Howorth, com a comédia *Alugam-se quartos*, Gervásio Lobato, com a comédia *A condessa Heloísa*, entre outros. Do repertório estrangeiro, sobressaem o drama *As duas órfãs*, de Adolphe d'Ennery, traduzido por Ernesto Biester, *O correio de Lião*, drama traduzido por Salvador Marques, *O judeu errante*, drama extraído do romance homónimo de Eugène Sue, traduzido por Pedro José da Conceição.

O resultado é lisonjeiro para o velho Condes, e perfeitamente resumido neste folhetim de Cristóvão de Sá (pseudónimo de A. M. da Cunha Belém):

O Teatro da Rua dos Condes, que tem às vezes o capricho de rejuvenescer para a arte, está agora num dos seus períodos mais esplêndidos, e repetem-se ali, perante numerosa concorrência, os belos dramas de A. Enes, com ótimo desempenho, aparecendo há pouco a importante novidade de um *lever-de-rideau* graciosíssimo de Pinheiro Chagas. O teatro que tem Santos por diretor e que conta A. Pedro no seu pessoal artístico há de estar sempre na primeira plana... embora seja o da Rua dos Condes. Esta transformação do Fausto dos teatros portugueses, volvido de novo à juventude da arte, tem trazido grande prosperidade de ricochete às Variedades, onde se acumula exclusivamente o público especial que costumava dividir-se pelos dois teatros populares, e que se está deliciando agora com as visualidades da mágica *Pomba azul* (*A Revolução de Setembro*, 28/10/1877).

Provava-se mais uma vez que não obstava a deselegância do espaço à presença do drama e da comédia de alto nível literário nem à dos artistas de topo. Até ao fim, o Condes renovava a sua glória, pois seria sempre, como escreveu um dia o poeta João de Aboim, o «feio mas glorioso Teatro da Rua dos Condes» (folhetim de *A lei*, 9/7/1853).

Acrescenta-se no mesmo número d'*A Revolução*: «A empresa Santos & C.<sup>a</sup> continua a receber do público da capital toda a proteção e favor, por isso que rara é a noite em que o velho Teatro da Rua dos Condes se não enche a mais não. Pena é que as suas dimensões sejam tão acanhadas». O Condes era novamente frequentado pela «sociedade elegante» da capital (*ibidem*, 8/11/1877). Só assim pôde voltar a ser assunto de folhetins

e de revistas da especialidade, pois enquanto votado às classes populares pouco relevo adquiriria nas páginas dos periódicos.

No entanto, houve quem, com olhar lúcido, descobrisse próximo o fim do glorioso teatro. Um artigo de Pedro Vidoeira (*A arte dramática*, 1/12/1877) simultaneamente consagra e profetiza:

Quem, olhando para este mais que modestíssimo edifício, poderá imaginar que ali dentro se feriram os melhores combates da arte nacional? Quem se atreverá a dizer que dali saíram os talentos robustos da nossa minguada cena, e as obras aprimoradas dos nossos escritores dramáticos? Sem peristilo nem colunas, sem conforto nos camarotes nem ar respirável nas plateias, enfezado, raquítico, informe e carunchoso, o Teatro da Rua dos Condes resgatava com os seus trabalhos e artistas o que lhe negara de belo o risco do arquiteto. Não menos tosco por dentro que por fora, a sua elegância e primor concentraram-se sobre a cena. Amarrotava o público os chapéus no teto dos corredores, mas admirava, em compensação, no palco, as peças de Garrett e Mendes Leal, o trabalho de Emília das Neves e de Epifânio. E assim foi que de uma sala detestável saíram os melhores artistas portugueses, em cujo grupo figuravam Rosa, Tasso, Lisboa, Sargedas e Teodorico. (...) Aos dramas incisivos e românticos do bom tempo, seguiram-se as peças populares e os espetáculos de visualidades. Nesta quadra, o *velho templo da arte* ainda solta uns arrancos de alento, e produz Santos, Marcolino e César de Lima. Em seguida, esgotam-se-lhe as faculdades criadoras, e começa a viver exclusivamente de mágicas e de revistas. Foi neste período de decadência e decrepitude que Santos agora o tomou (...). Parece-nos tarde para a cura. O nosso grande ator pode fazer prodígios de arte, mas não faz decerto o milagre de ressuscitar este Lázaro senil. As comédias de bom sabor que está pondo em cena são como as mobílias do Gardé metidas num palácio arruinado. Admira-se o fino gosto desta *chauffeuse*, a forma graciosa daquele *pouf*, mas as paredes esboroadas e os tetos denegridos estão em vez de guarnições a pedir o camartelo.

Até mais severas opiniões se publicaram, como a d'A *cítara* (15/1/1878): «Têm levado [à cena] *As duas órfãs*, *O saltimbanco*, *O paralítico* e outras peças de que aquele velho pardieiro é verdadeiramente indigno. Achamos vergonhoso que tal teatro seja o campo onde tantos génios expandam as asas do seu talento».

Imunes às críticas, empresários e artistas cumpriam o programa prometido ao teatro nacional no concurso que perderam. Assim, fizeram a 11 de dezembro de 1877 uma récita em homenagem a Garrett. Depois, o empresário José Carlos dos Santos ofereceu uma récita a madame Rattazzi, composta da comédia *A roca de Hércules*, de Pinheiro Chagas, e do drama *A filha do saltimbanco*, de António Enes. Tanto nesta como na anterior, estavam presentes na assistência os principais literatos de Lisboa, como Tomás Ribeiro, Latino Coelho e Guerra Junqueiro.

Maria Rattazzi assistiu do seu camarote, e deixou, na obra *Portugal à vol d'oiseau*, publicada em 1880 no Rio de Janeiro, a sua impressão do local: «O Teatro da Rua dos Condes é a todos os respeitos um pequeno teatrinho. Tomou o nome que tem da rua em que foi estabelecido. É muito frequentado, em primeiro lugar por ser barato, e depois porque representa-se nele dramas de grandes e terríveis efeitos como *O correio de Lião*, *Lázaro*, *o pastor* e outras máquinas de lágrimas e desesperações. Há em toda a parte gente que deve estremecer e chorar para divertir-se. (...) Esse teatro é dirigido pelo eminente artista Santos, atualmente quase cego, e um dos tipos artísticos mais interessantes de Portugal» (p. 77).

A estreia de *A condessa Heloísa*, a 15 de abril de 1878, atraiu «um público composto da *fine fleur* da mais alta roda» (*A Revolução de Setembro*, 18/4/1878) para aplaudir o autor, Gervásio Lobato. No entanto, José Carlos dos Santos escolheu o Teatro da Trindade para o seu benefício em maio, porque não caberiam no Condes todos os seus amigos e admiradores.

Quanto a *O correio de Lião*, um drama pesado ao estilo de melodrama, que Salvador Marques adaptou de *Le courrier de Lyon*, de Moreau, Siraudin e Delacour, dando-lhe um outro final, conseguiu mais de três dezenas de representações, mesmo elegendo um tema que para o nosso país produziria diferente efeito, a pena de morte, que na altura já estava abolida entre nós (a carta de lei fora assinada pelo rei D. Luís em 1867). Para o folhetinista Cristóvão de Sá, a encenação era positiva, mas a interpretação tinha ficado aquém do esperado: «A peça está bem posta em cena, e mediocrementemente representada, sendo o principal desempenho o de Matias de Almeida no papel de velho. Pereira sustenta razoavelmente o seu tipo de cínico, Simões é um pouco declamatório e enfático no seu duplo personagem, especialmente na parte boa; Salazar tem nobreza de porte no papel de juiz; Beatriz vai muito satisfatoriamente na interpretação do seu personagem, bem como Bárbara, Melo, José Bento e os outros artistas. Não é um conjunto brilhante, um desempenho irrepreensível, mas tolera-se» (*A Revolução de Setembro*, 24/3/1878).

Em todo o caso, o dramalhão evoluíra e tornara-se mais verosímil, poupando na retórica, fazendo uso de uma linguagem natural. Um outro articulista do mesmo jornal (G. T., eventualmente a escritora Guiomar Torresão) achou, pelo contrário, excelente a interpretação:

O desempenho do *Correio de Lião* é excelente por parte de todos os artistas (...). Cumpre especializar três: o ator Simões, que representou, com superior talento e rara dualidade de voz, gestos e aspeto, dois personagens, os principais do drama, que são como que a mola real da ação; José Bento, cuja vocação pronunciada ganha cada noite um novo título ao aplauso das plateias; e Beatriz, que ainda ontem vimos pela primeira vez pisar timidamente o palco do Teatro de D. Maria e que já hoje tem a iluminar-lhe a fronte um fulgor de aurora que preadivinha o dia irradiante de luz. O papel do juiz foi também conscienciosamente interpretado. Bárbara distingue-se como sempre e dá relevo apropriado ao pequeno papel que lhe coube. Melo, que é um *diseur* correto, desempenha com perfeita naturalidade o seu papel, não deixando também de ter o seu mérito relativo o ator incumbido da parte de criado do taverneiro. *O correio de Lião* foi um dos maiores sucessos da nossa época teatral, o que prova que, se aparentemente condenamos o dramalhão, no fundo morremos por ele! (*A Revolução de Setembro*, 1/5/1878).

*O judeu errante*, outro drama de fôlego, extraído do romance homónimo de Eugène Sue, produziu efeito semelhante, multiplicando as representações. O mesmo colunista louva de novo a interpretação:

A companhia do Teatro da Rua dos Condes, transformado sob a milagrosa influência de uma empresa altamente simpática, que tem como talismã o nome, hoje mais do que nunca prestigioso, de José Carlos dos Santos, (...) deu ao novo drama uma interpretação primorosa. (...) José Bento, a quem coube o papel difícilíssimo e antipático do jesuíta Rodin, (...) causou-nos verdadeiro assombro! (...) A plateia, por entre os impulsos de ódio, de violenta indignação que lhe inspira esse torpe personagem (...), aplaude-o doidamente, confundindo numa trovoadas retumbante a pateada com que fulmina o Rodin do drama e os bravos com que saúda a interpretação admirável do ator. (...) Amélia Vieira, assim como Simões e José Bento, arrancou da tela do romance o retrato assombrosamente verdadeiro da corcundinha, que nos apareceu tal qual a víamos há anos passar através das páginas do livro e das nossas comoções. Foi simplesmente sublime esta atriz de tanto sentimento e naturalidade! Beatriz, incumbida do papel de Adriana, uma das vítimas da Companhia de Jesus, deixou perfeitamente assinalada a sua individualidade numa rápida cena excelentemente representada. Melo não teve a untuosa doçura evangélica, a ideal poesia que aureola o vulto do loiro Gabriel. Entretanto, disse com energia e dignidade o diálogo com os jesuítas no penúltimo ato. Emília Cândida, Bárbara, Salazar, Marcolino e os demais atores alcançaram cada um a parte que lhe é devida no sucesso que obteve a peça. Em resumo, o cenário é bonito, produzindo excelente efeito o prólogo e a apoteose, bem como a entrada de Rosa e Branco, a cavalo no Fulminante conduzido à mão pelo dedicado Dagoberto (*A Revolução de Setembro*, 21/5/1878).

Quando chegou o verão, regressaram as comédias animadas, destacando-se *A noite de S. João*, escrita por Pedro Carlos de Alcântara Chaves. A peça, em dois atos, dava azo a troca de emoções com o público, criando grande empatia nos espectadores, de acordo com o comentário do cronista que estamos a seguir:

A poética noite de S. João, com os seus descantes e valverdes, com as suas fogueiras de alcatrão e pinho, e de corações rendidos, com os seus manjericos e alcachofras sibilinas, serve de pretexto a uma enfiada de cenas e a uma série de cantigas, mercê das quais se estabelece entre o palco e a plateia, essencialmente popular, uma correlação íntima, um gáudio que desafia o calor e a sensaboria, aliás crónica, do indígena. No 1.º ato da comédia do sr. Alcântara Chaves, uma atriz microscópica, uma vocação de oito para dez anos, cantou, acompanhando-se com a guitarra, meia dúzia de coplas do fado peninsular, e por tal arte se houve que alcançou um sucesso ruidoso e merecido (*A Revolução de Setembro*, 1/6/1878).

Por esta altura, os atores Gil e Posser partiram em digressão para o Brasil, outros foram para o Ginásio, passando o Condes a ser explorado por uma sociedade artística.

Em julho regressou o drama sacro de Brás Martins *Santo António ou O taumaturgo*. Este e o drama marítimo *O filho da noite* mantiveram em plena atividade o Teatro da Rua dos Condes entre julho e agosto. Salazar, Bárbara, Melo e Pereira, intérpretes do drama marítimo, haviam optado por ficar.

## **22. A receita do sucesso das temporadas de 1878 a 1880**

A transição estava apontava para uma renovação do apelo às plateias populares, que caracterizará a época 78/79. Não obstante, a inauguração fez-se com *O correio de Lião*, a 1 de setembro de 1878, onde Salazar substituiu Simões no papel principal. Mas a peça não persistiu longamente nos cartazes, logo foi trocada por *O filho da noite*, até à estreia de uma nova peça, o drama de espetáculo *O rei dos bandidos*, a 27 do mesmo mês. Contava com a *mise-en-scène* de Alcântara Chaves, cenografia de Eduardo Machado, e o diretor literário e cénico Salvador Marques, que entrava assim na gestão do Condes, ao qual ficaria ligado por muitos anos. *O rei dos bandidos* apostava nos efeitos visuais, como o de um bairro em chamas.

A estreia seguinte trilhou caminho idêntico, com uma tradução de Salvador Marques intitulada *A vivandeira do 16 de linha*, um drama militar de grande espetáculo que subiu à cena a 19 de outubro, em benefício de Bárbara Volckart. Durante um mês conseguiu

récitas ininterruptas, e não era apenas o público a dar-lhe o aval, também a crítica o aprovava, como se pode ver neste artigo d'A *Revolução de Setembro* (23/10/1878):

habilmente traduzido e metido em cena com aparato e notável competência. (...) O que pode haver por vezes de inverosímil e prolixo nos diálogos e nas situações resgata-o o desempenho, que é, por parte de quase todos os intérpretes, excelente. Bárbara manteve-se à altura do seu personagem, desenhado com as vistas da abnegação e do heroísmo; foi apaixonada, digna e comovente nos lances pungitivos, teve lágrimas na voz e inflexões verdadeiras e sentidas! Salazar sustentou admiravelmente o papel de cego, sofreu, amou, lutou, sem nunca sair da linha real e do sentimento assinalado ao personagem. (...) José Bento, que desempenhava o simpático papel de filho zeloso da honra dos seus, soube ter a dignidade e a veemência ativa e simultaneamente afetuosa, adequada ao carácter que interpretava. Pereira fez do papel do velho camarada do general um tipo de soldado, valente e brioso, digno de um quadro de género, e houve-se esplendidamente. O resto dos atores, cada um nas suas forças, cooperaram para o bom êxito da peça.

Traz à memória um outro drama militar que fez sucesso no início da década, *O porta-bandeira do 99 de linha*, de Augusto Garraio. De igual modo, *A vivandeira* continuaria a ser representada até ao início da década seguinte. Em meados de novembro de 1878, a companhia levou o êxito ao Teatro do Ginásio, cuja companhia, por seu turno, levou ao Condes as comédias *Um amigo dos diabos* e *Uma extravagância*, premiando os espectadores com uma visita do ator Taborda.

Estava encontrada a receita do sucesso, que seria aprimorada ao longo de toda a época, sob a égide do diretor de cena, Salvador Marques. Entre drama marítimo e drama militar (a que se seguirá a revista), o importante era causar admiração no espectador. De imediato surgiu novo drama marítimo de grande espetáculo, *Os ladrões do mar*, de José Romano, que se representou pela primeira vez a 23 de novembro de 1878, com José Bento, Salazar, Pereira, Bárbara, Estêvão Moniz, Maria Peres e Virgínia Farrusca nos principais papéis. Era evidente a evocação d'*Os ladrões de Lisboa*, de Sousa Bastos, que tinha agradado no ano anterior. Falava-se em *eldorado* no Condes:

Decididamente, o Teatro da Rua dos Condes descobriu o *eldorado*! As peças do repertório que cultiva agradam cada vez mais, as enchentes não têm conta, o desempenho (...) é sempre bom e por vezes ótimo. (...) Deve-se este extraordinário êxito de *saison*, além do mais, à competência e gosto cultivado de Salvador Marques, atual diretor cénico do Teatro da Rua dos Condes (...). *Os ladrões do mar*, (...) ao passo que satisfaz a preceito ao gosto e tendências das plateias populares, agrada também e interessa ao resto dos espectadores. A ação, conduzida com habilidade, por



entre aventuras romanescas, dum pitoresco variado e palpitante de interesse (...) rapidez das mutações (...) navios, maquinismo em que a Rua dos Condes é insigne, florestas do novo mundo, a roça, com a sua população variegada de brancos, pretos e mestiços, depois leva-nos aos bailes europeus, e, como contraste frisante, reconduz-nos a bordo, face a face com a amplitude majestosa do oceano... de lona pintada! O quadro final, que fecha o drama, representando o incêndio do brigue, a abordagem, e terminando com a submersão do navio, engolido pelas ondas, é de grandioso efeito! Algumas personagens da peça de José Romano, tais como o mestiço, compreendido admiravelmente pelo ator Salazar, e o preto, criação insigne de José Bento, estão desenhados com vigor e rara felicidade. (...) Salazar é incontestavelmente um dos nossos melhores artistas. (...) A linguagem do drama é correta, fluente e por vezes ornada e elegantíssima. A *mise-en-scène*, escrupulosa, prova o mérito do diretor do palco (*A Revolução de Setembro*, 12/12/1878).

Só faltava chegar o dia da estreia da revista do ano, o que se fez ainda a 31 de dezembro de 1878, em benefício do ator Matias de Almeida. Era da autoria de A. P. Batista Machado e nela se destacavam as atrizes Maria Joana e Bárbara Volckart, e os atores José Bento e Pereira. Todo o mês de janeiro de 1879 foi ocupado com a revista, alegremente descrita neste artigo d'*A Revolução de Setembro* (11/1/1879):

Só para uma pessoa ver o Progresso em carne e osso, um catita de um Progresso de perna afiambrada, bota alta, pé breve e *cambré*, gibão de veludo bordado a oiro, gorra item, de pluma ao vento, e cabeleira loura, vale a pena ir até à Rua dos Condes aplaudir a nova *Revista* de Batista Machado. O Progresso, que mudou de sexo e de feitio, não perdendo nenhum dos seus dotes atraentes, antes ganhando em ser interpretado por uma das nossas mais conscienciosas e inteligentes atrizes, a atriz Bárbara – é a nata da *Revista*. José Bento, aquele impagável José Bento, que, como o Proteu da fábula, toma todos os aspetos e presta-se a todos os feitios, por mais complexos e estapafúrdios, apresenta um delicioso tipo cómico de guarda noturno e canta umas coplas chistosíssimas que o público recebe por entre palmas e gargalhadas. Maria Joana, a Seguidilha [de *O processo do cancan*] – alegria da noite, como lhe chama o autor da revista, *d'après l'affiche* –, dá à música castelhana, à mantilha salerosa, ao abanico característico, uma facúndia vivaz e comunicativa. É uma cópia fiel da Moriones: vestido de seda azul guarnecido de rendas, grandes belezas, olhar petulante, entrada em cena garbosa e arrogante, como quem diz: “Caramba, yo soy la Seguidilla!”... Muitos aplausos – é claro – viva a Moriones... da Rua dos Condes e também o sr. Bolero, que o ator Pereira faz com pilhéria e bom garbo andaluz. Aqui e ali, alusões picantes, traços de boa crítica – às vezes, a ação arrefece, paralisa um pouco o andamento, alegre e rápido, que é condição deste género de peças. Mas, de súbito, chega um personagem novo: o primo Basílio, por exemplo, na fresca e arejada *toilette* de banho; ou o tenor Tremeliques, que, com largos gestos e pose de tenor lírico, canta, sem que ninguém, por mais que apure o tímpano, consiga apanhar uma nota – um dos tipos mais bem apanhados da revista – e rompe de novo a animação, o esfugiar multicolor das mutações de cena, dos bons ditos, dos vários e divertidos personagens, e a revista mantém-se na atmosfera do agrado e da concorrência, com grande satisfação do autor (...) e para gáudio da simpática empresa, incansável em apurar e renovar constantemente os *menus* que serve ao seu público.

O progresso, o alvoroço da zarzuela *O processo do cancan*, apresentada no Teatro dos Recreios Whittoyne, na qual se notabilizou a cantora Romualda Moriones, o romance de Eça de Queirós, eram, pois, alguns dos principais acontecimentos de 1878 caricaturados pela revista de Batista Machado. No Teatro do Príncipe Real estava em cena a revista de Sousa Bastos, merecedora do aplauso do folhetinista Cristóvão de Sá, que era, segundo o próprio, avesso às revistas.

Esgotadas as possibilidades da revista, subiu à cena um novo drama militar de grande espetáculo, *A bandeira do regimento*, um original de Jules Claretie, numa versão de Salvador Marques. Quinze de fevereiro de 1879 foi o dia da estreia, numa récita de benefício do ator Pereira. Além do beneficiado, destacavam-se no desempenho Bárbara Volckart, Salazar, Maria Peres, José Bento e Virgínia Farrusca.

Foi considerado de menor interesse do que *A vivandeira*, todavia, não deixou de atrair o público, durante algumas semanas. Terá contribuído para a aceitação um efeito cénico de grande beleza, resultante do trabalho do cenógrafo Eduardo Machado:

ora, finalmente, nos dá o ponto de vista da batalha, na plena efervescência do combate, quando a artilharia vomita ondas de fogo e as balas sibilam no ar ao clangor vibrante das trombetas, por entre o fumo denso e escuro da pólvora. Este quadro, que é em muita maneira o cavalo de batalha da peça, o seu efeito palpitante, a chave de ouro que a fecha esplendidamente, deixa a perder de vista tudo quanto até hoje se nos tem deparado no domínio da cenografia! Está pintado com valentia, com um pincel ardente e impetuoso, com tintas brilhantes, com a ciência da perspectiva e todos os segredos da ótica, aquele pano do fundo onde os cavalos mordem a poeira com as suas patas impacientes, onde as árvores meneiam os ramos nos longes esfumados do horizonte onde os soldados têm gestos e atitudes cheias de vida, onde o *pêlo mêle* da guerra está estudado com rara e singular habilidade! O público rompeu em palmas e bravos espontâneos, premiando assim o mérito do cenógrafo, e testemunhando as suas agradáveis impressões (*A Revolução de Setembro*, 25/2/1879).

*Os ladrões de Lisboa* foi o drama escolhido para a abertura da temporada de 1879/1880, que ocorreu cedo, a 3 de setembro de 1879. Dez dias mais tarde dava-se outro drama, intitulado *Os falsos mendigos*, e, no final do mês, o drama *Os tipógrafos*, e a comédia *Os tirolezes*, escritos ambos por Pedro Carlos de Alcântara Chaves, que continuava a ser o ensaiador da companhia, e que tinha sido, ele próprio, tipógrafo.

Nesta época, a companhia compôs-se com os atores António Pedro, Pereira, Bayard, José Bento, Salazar, Manuel Nobre, Marques, Marcelino Franco, Júlio de Morais, Faria,

Luciano, Ferreira, Almeida, Farrusca, e com as atrizes Bárbara Volckart, Maria Peres, Virgínia Farrusca, Conceição, Ernestina de Lorena.

Foi o drama *Lord Canalha*, de Salvador Marques, que mais impressionou a crítica, que o qualificou «magnífico» (*Diário ilustrado*, 1/11/1879). Estreou a 25 de outubro de 1879, a benefício de Bárbara Volckart, que nele se destacava, junto com José Bento, Salazar, Pereira e Manuel Nobre. Certamente, a cena do incêndio no 5.º quadro contribuía para o apreço. Assim, prosseguiu a tendência para impressionar os olhos do espectador. A estreia seguinte, a 15 de novembro, do drama marítimo *Mil trovões* confirma a opção. Apresentava uma cena de submersão de navio.

Mas foi necessário variar um pouco, recuperando a fórmula das mágicas, com *O espelho da verdade*, denominada «peça fantástica». Foi já em 1880 que estreou, e teve dezenas de representações. Para aferir o impacto da peça, sublinhe-se que ela foi a causa de um dos raros folhetins dedicados por inteiro ao Teatro da Rua dos Condes. Mais uma vez é Cristóvão de Sá, n.º *A Revolução de Setembro* (18/4/1880), que o escreve:

Andávamos fartos e saturados de doblez e de mentira. Mentira por toda a parte, mentira na política, mentira no governo, mentira nos afetos, mentira nas relações sociais, mentira na devoção, mentira na caridade, mentira na ciência, mentira sempre, mentira em tudo! Ver o espelho da verdade, límpido, imaculado e fiel, era pois um desejo suavíssimo do nosso espírito; e quando o velho Teatro da Rua dos Condes anunciou ao público a promessa de tal maravilha, ficámos encantados, entusiasmados, frementes de impaciência por ir admirá-la, e o nosso maior e mais fundo desejo foi que o ministério não deixasse de assistir àquele espetáculo, que lhe podia ser proveitoso! (...) fomos ter com a Verdade, visitando-a no seu palácio da Rua dos Condes. Oh! desapontamento! A verdade falta à verdade com todo o descaro; a verdade disfarça-se, mascara-se, mente às vezes com quantos dentes tem na boca, e só por acaso brande o seu espelho, com mais influência nos selvagens do que nas sociedades civilizadas! (...) Num ponto só é verdadeira a verdade. É em proporcionar aos espectadores do Teatro da Rua dos Condes uma noite de agradável passatempo. Não imaginam! E olhem que neste momento falamos como quem acabou de ver *O espelho da verdade*. Um poema engraçado, um desempenho muito satisfatório, um cenário muito bonito, vestuário rico e de muito bom gosto, eis o que fomos encontrar no velho templo da arte, no carunchoso Teatro da Rua dos Condes, que, para apresentar condignamente a Verdade, dissimulou a verdade, escondendo as rugas do tempo, e os buracos do palco, pintando os bastidores e as bambolinas, fingindo-se moço e garrido, de modo a iludir muito agradavelmente. É *O espelho da verdade* uma peça fantástica, de boa fantasia e de bastante originalidade, saindo da regra vulgar do príncipe que viaja com o seu escudeiro lorpa, para concentrar o enredo nuns amores de aldeões, protegidos pela verdade, perseguidos pelo erro, em que o princípio do bem triunfa no campo da sinceridade; esplêndido cenário que não faria vergonha aos principais teatros. A cena do segundo ato em que os convivas de uma *soirée*, tocados de repente pelo influxo, poderoso mas perturbador, da Verdade, começam a manifestar os sentimentos que os dominam e acabam à bordoadada uns aos outros é graciosa e bem achada, tem muita vida e animação, e está muito bem marcada.

O quadro da corte oriental do rei tibicina é luxuoso e espetaculoso; o da ilha dos selvagens, que costumam comer os seus prisioneiros de cebolada, e que não desconhecem o uso da almotolia do azeite, tem graça e está bem vestido também, sendo para notar o cuidado e esmero que os selvagens estão merecendo aos *costumiers* dos nossos teatros, desde S. Carlos, no *Guarany*, até à Rua dos Condes, na peça de que damos conta. Os selvagens alindam-se e uniformizam-se; elas, as selvagens, entrajam-se com luxo, deixando ver da perna o suficiente para deixar desejos de adivinhar o resto; e de tal modo tratam os forasteiros que, apesar de os quererem comer guisados, sempre lhes dão tempo a que venham salvadores livrá-los da caçarola e do tempero. (...) Aplaudindo o modo por que esta peça está posta em cena, não podemos deixar de mencionar também o muito bom desempenho que tem por parte de todos os artistas (...). Bárbara, com o seu maleável talento, e com a sua multiplicidade de aptidões artísticas, faz com distinção e elegância o papel de protagonista; Maria Peres, que aplaudimos no Ginásio, pela naturalidade de dizer, é uma graciosa Verdade; Faria desempenha com graça os variados tipos em que se disfarça o Erro; Marcelino Franco faz uma boa criação no papel do camponês lorpa, que por amor sofre variadas transformações; Pereira arranja um bom tipo de paxá oriental; Luciano exhibe um engraçado esboço de pianista ridículo; e Ferreira arranja um bom velhote aldeão. A verdade, se não triunfa sempre no enredo, triunfa com certeza todas as noites no aplauso dos espectadores; e esse triunfo merece-o.

Quando abrandou o entusiasmo pel’*O espelho da verdade*, os artistas lançaram mão de recursos similares. Em maio chegam o drama *O corsário vermelho* e a mágica *Viagem ao reino da luz*.

No final de junho, constituem-se em sociedade dramática para dar alguns espetáculos nas províncias os atores Salazar, Luciano, Almeida e Farrusca, e as atrizes Virgínia Farrusca, Peres e Conceição. Por isso, o verão tornou-se calmo na Rua dos Condes.

### **23. Salvador Marques**

Em 1880/1881, Salvador Marques assume a empresa do Teatro da Rua dos Condes, e nela se conserva na época seguinte. Nascido em Alhandra, João Salvador Marques da Silva (1844-1907) escreveu, ensaiou e representou nos teatros da terra natal, até que uma produção o chamou a Lisboa, onde se estabeleceu, e foi autor dramático, editor, livreiro, empresário e ensaiador, dirigindo vários teatros secundários, por sua conta, como os do Príncipe Real, Avenida e Rato.

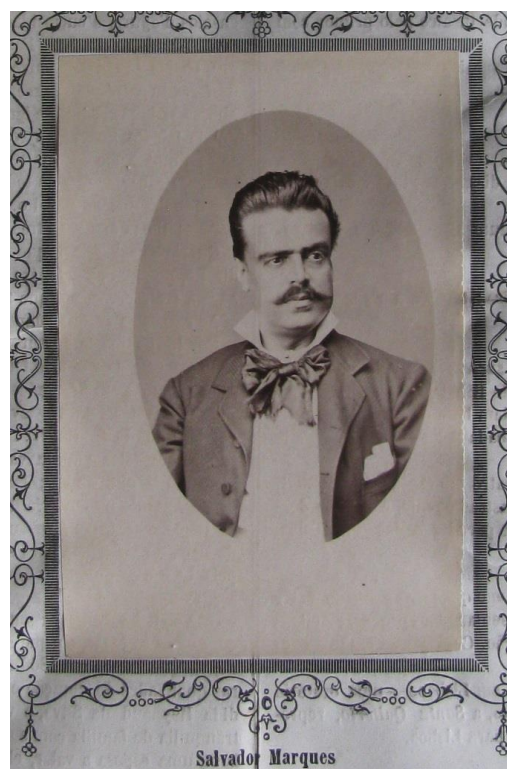


Fig. 23 – Salvador Marques (*O contemporâneo*, 1879)

A companhia do Condes torna-se bastante numerosa, e conta, entre outros, com os atores Salazar, Carlos Posser, Matias de Almeida, Joaquim Costa, Manuel Nobre, Marcelino Franco, Fortunato Pinheiro, Alfredo Magno, João Costa, Joaquim de Almeida, Júlio Morais, Justiniano Nobre de Faria; e as atrizes Maria Peres, Sofia de Oliveira, Guilhermina Macedo, Amélia Viana, Doroteia, M. de Jesus, Soledade, Carolina, Júlia de Lima. Na música, tinha a colaboração dos maestros compositores Carlos Araújo, Francisco Alvarenga e Rio de Carvalho; como ensaiadores, exerciam José Romano, César de Lacerda e Carlos Posser.

A grande peça de começo de época foi o drama *Os homens do mar*, de César de Lacerda, que tinha sido anteriormente representado no D. Maria II. Teve no Condes dezenas de récitas, uma delas oferecida à armada real portuguesa, a 24 de outubro de 1880. Um dos grandes êxitos literários de Salvador Marques foi também um dos principais sucessos da sua empresa no Condes: o drama popular *Os campinos* preencheu as récitas de novembro de 1880. Contava com as interpretações de Posser, Ferreira, Manuel Nobre, Faria, Joaquim de Almeida, Garcia, Costa, Amélia Viana, Doroteia, G. Macedo, Maria Peres, Pinheiro e Alfredo Magno.

Um drama, original de Adolphe d'Ennery, protagonizou o mês de dezembro seguinte. Trata-se de *O palhaço*, tradução de Jaime Seguíer. Os principais intérpretes eram Carlos Posser, Matias de Almeida e Maria Peres. Ainda em dezembro subiu à cena um novo drama de José Romano, intitulado *Os bombeiros*, o qual fez depois a maior parte das récitas de janeiro de 1881. As figuras contemporâneas e os tipos sociais eram os motivos escolhidos para o drama, género em evidência durante a empresa de Salvador Marques.

Surgiu então um novo drama de César de Lacerda, *A probidade*, interpretado por Sofia de Oliveira, Costa, Posser, Franco, Pinheiro, Matias de Almeida, Nobre, Silva, Ferreira, Alfredo Magno, Marcelino Franco, Amélia Viana. Teve honras de folhetim de A. da Cunha no jornal *A Revolução de Setembro* de 4 de fevereiro de 1881. O cronista escreve que gostou do drama, e, segundo o que observou, também a plateia ficou satisfeita. Os efeitos cénicos eram também os das marés, à semelhança de outros que vimos atrás:

Saibam todos quantos viram aquele drama que eu o vi, e gostei muito. Um prólogo, passado no mar, no mar largo e profundo (...). Os outros dois atos correm em magníficos salões, um tapetado e outro simplesmente loneado, isto é, com o chão de lona. O navio do prólogo está bem feito, dando naturalmente os balanços de popa à proa, sendo eliminados os de bombordo a estibordo, por serem quase impossíveis de reproduzir. Que delírio na plateia! que entusiasmo nos espectadores ao verem o Manuel Escota salvar a pequenita Adélia! (...) Então a parte do público perita, alguns marinheiros que estavam no teatro, esses saltava-lhes o pé ao escutarem: *adriças, braços de gávea, e talhas do lais na mão*. E à voz de *sobe*, punham-se instintivamente na ação de trepar às costas do banco da frente. (...) Era um domingo! O teatro estava cheio à cunha, o que lhe sucede também nos dias de semana; e os aplausos à companhia não foram nunca regateados.

A. da Cunha considera positiva a atuação de Sofia de Oliveira: «Começo por dizer que me espantou seriamente ver os progressos que tem feito Sofia de Oliveira. Vi-a, aqui haverá um ano, cantar muito mal uma opereta, trajando deselegantissimamente; e fui encontrá-la agora, desempenhando, muito bem, um papel de ingénua, dando, por vezes, inflexões duma verdade muito apreciável, e o que é mais, vestindo com irrepreensível elegância». Já o cronista d'*O curioso dramático* (fev. 1881), que assina simplesmente V., ficou desapontado com a mesma intérprete: «Sofia de Oliveira, deslocada completamente no papel de ingénua, forceja por ser uma ingénua, mas o seu temperamento reage contra tal esforço».

A revista do ano tardou, mas valeu a pena esperá-la. *O Tutti-li-mundi*, revista do ano de 1880, que subiu ao palco do Teatro da Rua dos Condes a 19 de fevereiro de 1881, foi um dos maiores êxitos do género revisteiro. Tem como autor do texto Argus (pseudónimo de António de Sousa de Meneses), música de Carlos Araújo, Francisco Alvarenga e Rio de Carvalho, e como ensaiador Carlos Posser. Entre as variadíssimas personagens integrantes da revista, sobressaem algumas como: Bom Senso (Posser), Zé Povinho (Marcelino Franco), Pancrácio de Portugal (M. de Almeida), Um janota à Camões (M. Nobre), Um galopim que manobra pela oposição (Garcia), Um polícia que prende e multa (Morais), Uma senhora congressista (Guilhermina), Empregado público sem gratificação (Nobre), A opinião pública (Júlia). Desta revista foi publicado o texto, no mesmo ano, comprovando a grande aceitação que teve. Contou oitenta representações, possivelmente incluindo as récitas que a companhia foi dar no Porto, em maio, bem como as que fez no Teatro dos Recreios, em Lisboa.

Salvador Marques era muito elogiado. Alfredo May, do periódico *O curioso dramático* (mar. 1881), explica sucintamente o fenómeno *Tutti-li-mundi*:

Esta casa de espetáculos, dirigida pelo esclarecidíssimo escritor dramático Salvador Marques, tem ultimamente sido ponto de reunião de numerosas multidões de todas as classes sociais, que ali vão aplaudir a bem pensada e bem escrita revista do ano findo, cujo autor, o sr. António de Meneses, há sido merecidamente festejado. (...) A revista é uma afirmação franca e manifesta de qualidades de observação e de sagacidade de escritor, assaz conhecedor das urgências e condições cénicas (...). Todos os artistas executam bem os seus papéis variados. (...) Posser, ilustrado e digno ensaiador quanto consciencioso ator, meteu em cena excelentemente a revista, mormente o ato “O baile da política”.

O quadro “O baile da política” não pertencia ao guião original, foi acrescentado apenas em final de março.

Face ao interesse de todos, de todas as classes, em assistir ao espetáculo da revista, pouco espaço sobrou para variar o repertório. Ainda assim, assinalamos outras produções que foram aparecendo esporadicamente. Em março registam-se apenas duas variações, com os dramas *Os campinos* e *Os homens do mar*, e a comédia *Um capricho feminino*. Em abril experimentaram-se os dramas *A proibidade*, *A vivandeira do 16 de linha* e *Os campinos*, e a comédia *Pegas de touros*, mas nada arrancava aos espectadores o sentido da revista. Em alguns domingos, a revista dava-se em duas

récitas, às 13h e às 20h. Geralmente proibidos os benefícios com peças de tamanho êxito, neste caso, porém, a revista foi espetáculo de benefício de Marcelino Franco. No dia 18 de abril de 1881, integrou uma homenagem a António de Meneses, participando os atores António Pedro e Taborda, com os quadros “O tio Mateus” e “O condutor de ônibus”.

Só em maio, pela digressão ao norte, o repertório se alterou. A companhia do Teatro Camões, de Belém, esteve no Condes na segunda quinzena de maio, apresentando a mágica *O príncipe argentino ou O diabo de prata*. No Porto, *O Tutti-li-mundi* replicou o êxito, de modo que o autor foi chamado a comparecer na invicta, para receber os aplausos.

Sabe-se que a companhia se apresentou também em Braga, Aveiro e Coimbra, e que regressou a Lisboa no princípio de junho. No verão de 1881, apenas o mês de julho foi aproveitado na Rua dos Condes, principalmente com o drama militar de Batista Machado *A batalha de Ostrog*, que estreou a 10. Registam-se ainda a opereta em 3 atos *Uma Teresa Raquin*, paródia ao drama de Émile Zola, com letra de Francisco Jacobetty e música do maestro Alvarenga; e as peças *Um herege* e *Gaspar, o serralheiro*, no final do mês.

Entretanto, ainda em maio de 1881, na Rua das Amoreiras, era inaugurado o Teatro Chalet, o mesmo que funcionaria alguns anos mais tarde sobre as ruínas do Teatro da Rua dos Condes. Construído como barracão, possuía uma estrutura que lhe permitiria uma peregrinação por diferentes locais da cidade. O espetáculo de abertura centrava-se sobre *Os dragões de Chaves*, uma paródia à peça *Os dragões de el-rei*, em cena nos Recreios, e que em junho passaria também pela Rua dos Condes.

O Teatro do Salitre, que durante um século competiu com o Condes pela supremacia nos palcos lisboetas, e que, apesar de antigo, tinha menos idade do que o seu concorrente, não passou de 1879, ano em que foi demolido para dar lugar à nova Avenida da Liberdade. Impassível, o Condes prosseguiu ainda.

Alheio às manobras que ali perto rasgavam uma nova avenida, o Condes levou melhoramentos, fechando em agosto para os trabalhos. Anuncia o jornal *O tempo*, de 13 de agosto de 1881: «Está sendo restaurado o Teatro da Rua dos Condes. As velhas e incômodas cadeiras vão ser substituídas por boas cadeiras de braços». Durante o verão, Salvador Marques foi empresário do Teatro dos Recreios. Nas transações de final de



época, Marcelino Franco saiu para o Príncipe Real; Carlos Posser ficou, mantendo-se como diretor de palco e ensaiador.

Chegamos assim à última época do velho Teatro da Rua dos Condes, a de 1881/1882. E, por ironia do destino, a casa reabre com cara nova. Veja-se o que diz *O tempo*, a 21 de setembro de 1881: «Reabre amanhã as suas portas, completamente remozado, este antigo teatro, berço das nossas maiores glórias dramáticas. O drama escolhido é *A taberna*, peça de grandes situações e de não menos dificuldades, tradução do infortunado ator Santos. (...) Salvador Marques não se poupa a despesas nem a fadigas para que o seu teatro abra luxuosamente».

Com efeito, Salvador Marques conseguiu provar que o Teatro da Rua dos Condes poderia ser tão rentável com dramas literários como com peças de efeitos visuais. Os anúncios concretizavam as mudanças: «A sala de espetáculo foi restaurada e lindamente adornada. Proscénio completamente novo. Plateia aumentada com *fauteuils*» (retirado do programa). E a reação parece ter sido positiva, como se declara na revista *Perfis artísticos*, de outubro de 1881: «Rua dos Condes, o velho teatro, desapareceu. Está remozado como o sr. Fontes e elegante como a saleta de uma *cocotte*. Cadeiras espaçosas, limpas; camarotes bem forrados – uma maravilha operada por Salvador Marques, como ele as sabe operar».

Apesar de alguns títulos apresentados na última época, como *A probidade* e *Os campinos*, não deixa de surpreender a escolha do drama de Zola para abrir a temporada, em setembro de 1881. *A taberna* era uma tradução de José Carlos dos Santos de *L'assomoir*, de Émile Zola, com guarda-roupa de Carlos Cohen, cenografia de Eduardo Machado, maquinismo de Pedro Castelo e Luís da Luz. Com todos estes elementos e com um elenco extenso, era na verdade um drama de grande espetáculo, em 5 atos e 8 quadros. Interpretavam-no Carlos Posser, Matias de Almeida, Pinheiro, Salazar, Apolinário, Ferreira, Silva, Roque, Faria, Correia, Miranda, Fialho, Mesquita, Faustino, Conceição, Amélia Vieira, Amélia Viana, J. Carlota, Guilhermina, Doroteia, Cândida, Delmira, M. de Encarnação, Maria da Rocha, Augusta, Piedade, Amélia, Nogueira, Raimundo. Posser e Amélia Vieira eram o centro das atenções; o público concorreu em grande número. No final, o que conta, como se lê na *Crónica moderna* (31/12/1881), é que «*A taberna* fez época e marcou um triunfo artístico importante para a companhia».

Dois dramas traduzidos por Salvador Marques, *A tomada da Bastilha* e *Mirabeau, o tribuno da revolução*, preencheram algumas récitas do último trimestre de 1881. Mas talvez o maior relevo seja merecido pela adaptação do romance de Júlio Dinis *As pupilas do senhor reitor*, numa colaboração com Ernesto Biester, onde se distinguiram as interpretações de Guilhermina, Posser, Silva e Roque. A 14 de dezembro de 1881, o Condes recebeu a companhia do Teatro do Rato, que ali foi representar *A mascote* n.º 3. No final do mês, entrou outra peça de relevo, *A linda de Chamounix*, que no original de Adolphe d'Ennery se intitula *La grâce de Dieu*, traduzida por José Carlos dos Santos, com vestuário de Carlos Cohen. O título escolhido por Santos é o da ópera criada a partir do mesmo texto, com música composta por Donizetti. Por conseguinte, o enredo já era conhecido dos frequentadores do S. Carlos.

Para o comentador d'*A Revolução de Setembro* (1/1/1882), foi «a feição sentimental do drama própria a desenfastiar as plateias da monotonia do realismo». Não é que a plateia do Condes tivesse tido tempo de se enfastiar... Mas o que mais apreciava n'*A linda de Chamounix* é, na verdade, a *performance* dos atores:

O que nos interessa é o desempenho, que foi magnífico por parte de Amélia Vieira, a protagonista em cuja festa o drama subiu à cena, bastante mencionar o modo verdadeiramente admirável como a distinta atriz fez a cena da lição, com tanta naturalidade e viveza, que melhor não podia ser. Carolina Pereira houve-se muito distintamente nas duas feições do seu papel de Chonchon, já labrega, já cortesã, tendo uns tons de falsa pudicícia e uns desbragamentos de mulher exigente que mostram um acentuado progresso por parte da gentil atriz. Roque, cujo mérito se afirma cada vez mais, foi muito bem no papel de Pedrinho.

Face ao sucesso da peça, a companhia levou-a, tal como outras, ao Teatro dos Recreios e às províncias.

A 9 de janeiro voltou ao Condes a cena cómica *Luisinha, a leiteira*, em benefício da atriz Doroteia. Pouco depois estreava a revista do ano de 1881, que seria a última a passar pelo velho teatro. Era dedicada ao caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro e a um dos seus álbuns periódicos de sátira sociopolítica, tomando-lhe o nome de empréstimo: *O António Maria*, peça escrita novamente por Argus. A homenagem ao artista é um sinal claro da posição que havia alcançado na vida lisboeta, e do respeito que lhe tinham, apesar de o seu trabalho poder incomodar algumas pessoas.

Em janeiro, fevereiro e março, a revista foi o principal espetáculo do Condes, e nada se sobrepôs à sua fama. Como era já tradição, no decorrer da temporada os autores acrescentavam quadros à revista, o que, dada a estrutura da composição, se conseguia sem grandes dificuldades, e, assim, refrescava o apetite do público. Como também se tinha tornado habitual, o Teatro dos Recreios foi a paragem seguinte da revista, já em março, e no mês posterior os palcos mais distantes de Porto e Coimbra.

Na festa artística do empresário Salvador Marques, realizada a 4 de abril, o espetáculo foi muito variado, incluindo atos de peças suas, um ato da revista do ano, uma cena cómica por Taborda, poesias recitadas por Santos e Posser, e António de Meneses (Argus) recitou uma chistosa gazetilha. Viviam uma época dourada, teatro e empresário.

*Noventa e três*, um drama militar de grande espetáculo em 4 atos e 11 quadros, extraído do romance de Victor Hugo (*Quatre-vingt-treize*) por Paul Meurice, com tradução de Fernando Leal, *mise-en-scène* de Carlos Posser, guarda-roupa de Carlos Cohen, cenografia de Machado, Rocha e Barros, maquinismo de Luís da Luz e adereços de Alves de Almeida, subiu à cena a 14 de abril de 1882, em benefício de Matias de Almeida. Tinha como intérpretes C. Posser, Matias de Almeida, Salazar, Lima, Pinheiro, Silva, Roque, Reis, Ferreira, Costa, Miranda, Carlos, Apolinário, Marrocos, Amélia Vieira, Guilhermina, M. Rocha, Conceição, Amélia, António. *Noventa e três* tinha todas as condições para ser mais um êxito, mas em meados de abril deste ano chegou a famosa atriz francesa Sarah Bernhardt ao Teatro do Ginásio, e quase não se falava de outra coisa.

Não obstante, o drama militar logrou carreira gloriosa, e foi o último de um longo ciclo. O periódico *Perfis artísticos*, em maio de 1882, anuncia o desfecho da empresa Salvador Marques e o fim do próprio Teatro:

Enquanto Sarah [Bernhardt] levantava o delírio na plateia e os contratadores levantavam os preços à porta do Ginásio, a Rua dos Condes levantava o pano para a sua dezena de representações do drama de Meurice *Noventa e três*. (...) É uma peça de grande efeito, uma tradução fiel dos episódios da Vendeia, com belas situações, aptas para excitar o entusiasmo pelo grande princípio da liberdade e para mais uma vez fazer chorar sobre esses tristes factos da revolução francesa. Tem cenas duma verdade histórica admiráveis, em que se fazem reviver os grandes vultos da revolução, tais como eles eram, fortes, soberbos; o quadro da taberna – personagens Marat, Robespierre e Danton – é admirável. Os atores que traduziram para a cena aqueles personagens foram dum esforço vencedor na sua interpretação. O *Noventa e três* está posto na Rua dos Condes como ninguém esperava que ele ali aparecesse. Magnificamente ensaiado, foi excelentemente desempenhado. Todos os que colaboraram na peça contribuíram para o

sucesso de aplausos que ela tem merecido e para a concorrência que ao teatro tem chamado. Daremos o primeiro lugar a Fernando Leal. Ele traduziu o *Quatre-vingt-treize* como um artista distintíssimo que é, e como um admirador enorme do grande poeta da França. Deu-lhe relevo, expressão portuguesa, tudo que era preciso para apresentar um trabalho consciencioso e digno. Não fez, como muitos dos seus colegas, uma tradução de fanqueria; fez uma tradução de homenagem. Depois dele, Posser, o ensaiador e o intérprete do papel difícil de Cimourdin. Muito bem. Segue-se Roque, um admirável Marat, perfeita criação, Lima, Salazar e Matias de Almeida. A Rua dos Condes vai fechar. No dia 15 de maio acabam as escrituras naquele teatro e Salvador Marques acaba com a empresa. O teatro vai ser demolido.

## 24. O fim

No fundo, desde longa data que os lisboetas se preparavam para o fim do velho Teatro da Rua dos Condes. Havia décadas que o edifício era alvo de reclamações, relativas às deficientes condições que apresentava. Havia muitos anos que os frequentadores se queixavam do cheiro a mofo, e a crítica já desprezava o edifício desde os primeiros esboços analíticos, de modo que ninguém mostrou surpresa pelo anúncio de demolição do velho Teatro da Rua dos Condes.

A 30 de junho de 1882, na sequência de uma vistoria, são proibidos os espetáculos e quaisquer reuniões no Teatro da Rua dos Condes (bem como no do Príncipe Real, que no entanto requer permissão para continuar, e consegue-o, fazendo obras)<sup>177</sup>. Mas não foi a vistoria o principal motivo da demolição. A cidade de Lisboa estava a renovar-se. O Passeio Público, que contava um século, dava lugar à grandiosa Avenida da Liberdade. Uma avenida larga, que exigiu a expropriação de vários terrenos, um novo traçado para aquela zona da capital. O Teatro do Salitre, a norte da Rua dos Condes, foi o primeiro a ser demolido, em 1879. Durou quase cem anos, e nessa existência a rivalidade com o Teatro da Rua dos Condes foi uma constante.

As negociações da expropriação executaram-se em vários passos. A Câmara Municipal de Lisboa negociou com a Caixa de Crédito Industrial, a proprietária do espaço, no processo de expropriação de parte do terreno onde assentava o Teatro. Inicialmente, a Caixa de Crédito Industrial planeava reabilitar o mesmo Teatro, como se depreende da

---

<sup>177</sup> ANTT, Ministério do Reino, lv. 2426.

escritura (AML 1) que assinou o seu diretor, Júlio Hilário Pereira Alves, a 4 de outubro de 1882, comprando à Câmara uma porção de terreno junto ao Teatro. A compra realiza-se no seguimento de um requerimento da Caixa, datado de 18 de setembro do mesmo ano, «alegando querer dispor, para reedificação, da parte que resta do Teatro da Rua dos Condes depois de feita a expropriação para alargamento da mesma rua, pedindo por isso se lhe marcasse o alinhamento segundo o qual deve proceder-se à referida reedificação para o lado da Rua Oriental do Passeio Público».

Inicialmente, portanto, os proprietários pensavam renovar o Teatro da Rua dos Condes. A planta anexa à escritura mostra o terreno vendido, contando «doze metros quadrados, e cinquenta decímetros quadrados, e fica compreendido entre o alinhamento atual e o que de novo foi fixado pelo alinhamento do prédio contíguo ao dito teatro, ligando-se por meio de um arco de círculo de quatro metros de raio esse alinhamento com o que se acha projetado para a Rua dos Condes, segundo o plano de alargamento desta rua». A Caixa pagou sessenta e dois mil e quinhentos réis pelo terreno.

A 13 de outubro de 1882, começa a ser demolido o velho Teatro da Rua dos Condes. O comissário da Divisão Policial de Lisboa, no dia imediato, teve de alertar a Repartição Técnica da Câmara para o risco que resultava das paredes ainda levantadas para os transeuntes: «Para os fins convenientes, tenho a honra de levar ao conhecimento de V. Ex.<sup>a</sup> que parte da parede do prédio onde era o Teatro da Rua dos Condes ameaça ruína eminente, pondo por esse motivo em risco a vida dos transeuntes»<sup>178</sup>.

Só depois é assinada, a 30 de outubro de 1882, a escritura de expropriação amigável feita à Caixa de Crédito Industrial de parte do teatro, prédio e terreno contíguos, na Rua dos Condes (AML 2), com a presença do próprio presidente da Câmara, José Gregório da Rosa Araújo. Pela Caixa de Crédito estavam os diretores, Júlio José Pires e Júlio Hilário Pereira Alves. O processo havia sido iniciado em assembleia geral de 4 de abril de 1881, quando a Caixa aprovou, sem discussão, a autorização à direção, com o voto do conselho fiscal, a concordar com a Câmara Municipal de Lisboa, sobre o processo de expropriação do Teatro da Rua dos Condes, salvaguardando a hipótese de proceder à venda, no todo ou em parte, da mesma propriedade.

A justificação da expropriação é dada pela Câmara na escritura: «sendo necessário para alargamento da Rua dos Condes expropriar à Caixa de Crédito Industrial uma parte do teatro, prédio e terreno que ocupam todo o lado norte da dita rua, a Comissão de Obras e

---

<sup>178</sup> Arquivo Municipal de Lisboa – Arco do Cego, PT/AMLSB/AL/CMLSB/URB-G/23.

Melhoramentos Municipais desta Câmara propôs, em seu parecer número mil e noventa e dois, e a mesma Câmara aprovou, na sessão do dia treze de julho do corrente ano, o acordo feito com a direção da dita Caixa para essa expropriação se realizar amigavelmente, o que também foi aprovado pela Comissão Executiva da Junta Geral do Distrito, em vinte do dito mês de julho».

Nove contos de réis foi quanto a Câmara pagou à Caixa pela propriedade, assim discriminada: «formando uma faixa em todo o comprimento da mesma rua e entre o alinhamento atual dela e o novo alinhamento projetado, conforme está indicado por um banho de tinta amarela na respetiva planta, e confronta pelo lado do norte com a parte não expropriada dos ditos teatro, prédio e terreno, pelo nascente confina com a Rua de Santo Antão, pelo lado do sul com a Rua dos Condes, e pelo lado do poente com a Rua Oriental do Passeio Público, formando uma área de terreno de quatrocentos e doze metros quadrados».

Infere-se, portanto, que não foi exatamente a abertura da Avenida da Liberdade que se mostrou incompatível com a presença do edifício teatral da Rua dos Condes, mas sim a decisão da Câmara Municipal de Lisboa de alargar a Rua dos Condes. Na verdade, esta decisão não seria sequer incompatível, pois se pensou logo em renová-lo. Mas é claro que foi também uma excelente oportunidade para dar fim a uma construção bastante antiga e que apresentava riscos para a segurança dos respetivos frequentadores.

Assim, aos poucos, foi-se tornando inevitável o fim. O derradeiro espetáculo era imperdível para os aficionados, como este, que o reporta no *Diário da manhã* de 3 de janeiro de 1883:

De toda a parte corria gente ao lugar donde de repente se erguera um himalaia de poeira. Corri também. O Teatro da Rua dos Condes, o resto, o palco, que sobrevivera ao assalto rápido da picareta municipal, acabava de se estatelar no chão, como um macho ruim depois de longa jornada. A Rua dos Condes exalava o seu último suspiro, ali, aos meus olhos, com um estrondo, em que pareciam surgir em molho todos os ecos das suas ruidosas ovações, com uma poeira que parecia ser o total do lixo acumulado durante todo o século da sua existência, nas suas plateias muito mais frequentadas pelo público do que pela vassoura. O Teatro da Rua dos Condes parecia estar à espera da minha passagem, para desabar terrível. A sua longa agonia terminava por fim. Era uma vez a Rua dos Condes, e, ao sumir-se nas sombras do passado, ergueu-se do chão uma enorme nuvem de fumo, como se erguia dos seus alçapões de mágica quando o diabo vencido finalmente era levado para as profundezas do inferno e da arrecadação (cit. por Câncio, 1963: II, 219).

E é apenas neste momento, quando está prestes a desaparecer, que alguém se lembra de gravar para a posteridade a imagem deste teatro tão antigo e tão glorioso. Foi Manuel de Macedo quem se encarregou de desenhar, para a revista *O Ocidente*, a conhecida gravura que atesta a aparência simples deste edifício, e onde não faltam o letreiro frontal “Theatro da Rua dos Condes” nem os compridos cartazes anunciando os espetáculos.

Soares Carneiro (2002: 120), referindo-se ao desenho de Manuel de Macedo, comenta, com grande acerto: «É evidente a tentação de ver na porta grande sobre a qual se inscreve o nome do teatro a entrada principal; e muita gente o assume. Mas isso não é de todo verdade. A verdade é que este topo do teatro só foi valorizado enquanto fachada após a abertura e construção do Passeio Público (no princípio da década de 70 do séc. XVIII), isto é, muito depois da construção do teatro. Na realidade, a porta grande é, não a entrada principal, mas, pelo contrário, a porta da caixa de palco». Os documentos que fomos apresentando ao longo deste trabalho atestam-no. Em particular, a descrição presente na parte introdutória do contrato (ADL 69) de arrendamento de José Vicente Soares, em 1852, que compreende: «o Teatro da Rua dos Condes com as casas que lhe pertencem nessa Rua, números dez a treze, e na Rua Oriental do Passeio Público o portão de entrada para a caixa do mesmo Teatro, com o número trinta e um A, e para o Pátio do Tronco tem três portas, que devem ter os números dois, três e quatro, que são duas do salão, e uma da loja de bebidas, com exclusão da quarta porta de loja e das casas que lhe ficam por cima, e bem assim do terreno aonde hoje estão umas barracas, e forma um pátio, que fica entre o corredor do Teatro e a casa chamada do Capitão de Arroios, com a porta de entrada pela dita».

Alfredo Gallis (1885) dá testemunho de um outro documento iconográfico: «um quadrozito a óleo, que em tempos vi na loja do sr. Margotteau, na Rua Nova do Carmo, e que representava a fachada exterior do velho teatro nacional». Poderá tratar-se do quadro a óleo de P. A. Jorge, reproduzido em Gustavo de Matos Sequeira, *Depois do terramoto*.



Fig. 24 – O velho Teatro da Rua dos Condes, segundo um quadro a óleo de P. A. Jorge, da coleção de Jorge Abraão de Almeida Lima (in Sequeira, 1967)

No espólio de Jorge de Faria, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, encontra-se uma outra reprodução, em quadro assinado por Alfredo de Sousa.



Fig. 25 – O Teatro da Rua dos Condes, quadro de Alfredo de Sousa (coleção Jorge de Faria)



O edifício persistiu durante mais de um século, escapando por milagre a possíveis desastres:

Uma comissão de sábios, que muitas noites ali foram, em companhia das famílias, rir algumas horas, compreendeu pela vez primeira que o teatro era inadmissível com aquela construção que não permitia que em momento de perigo se salvasse um único espectador, e o velho templo da arte dramática em Portugal foi demolido em menos de um mês, e só então, depois de arrancadas as lonas e os dourados, as figuras emblemáticas e a cola, deixando a descoberto um mísero esqueleto composto de vigas podres que uma criança poderia partir, é que Lisboa conheceu quantas vezes corra ao encontro do perigo, com o sorriso nos lábios e alguns cobs a menos no bolso (Gallis, 1885).

Permaneceu na memória de cada lisboeta, até ao desaparecimento do último espectador do velho templo da arte.

## CONCLUSÃO

O longo percurso do Teatro da Rua dos Condes é extremamente diversificado. O espaço acolheu praticamente todos os géneros lírico-teatrais. A preferência do público lisboeta no decurso de quase século e meio poderá ter sido a chave do êxito. Com efeito, para todos os géneros, soube sempre atrair espectadores, independentemente da empresa gestora. Até os monarcas o distinguiam. Como o público variava consoante o tipo de espetáculo, todas as camadas da população acabaram por frequentá-lo, e assim se compreende que, como notou Alfredo Gallis, não existisse um único lisboeta que não conhecesse o Teatro da Rua dos Condes.

Esse público fez parte do caminho do Teatro da Rua dos Condes, que é, sem dúvida, revelador de acontecimentos maiores na história do espetáculo em Portugal. Daí que Duarte Ivo Cruz o tenha definido como a espinha dorsal do teatro português. Adaptou-se a vários contextos, adquiriu faces distintas, resistiu a tudo.

Começou como espaço público para a ópera, sucedendo à efémera Sala da Trindade. Não havendo fontes seguras que atestem uma existência anterior, como pátio, preferimos datar a sua abertura de 1738, data em que há informações certas da sua construção e do início de atividade. As notícias que mencionam um presépio e uma ópera de bonecos no local onde foi construído o Teatro da Rua dos Condes levam-nos a supor a existência de uma casa de espetáculos de cariz particular, situada nas dependências do Palácio da Anunciada, do conde da Ericeira.

Nesse tempo, o Teatro da Rua dos Condes foi um espaço eleito pela aristocracia e pelos diplomatas estrangeiros, que incentivaram a sua construção para dar continuidade aos primeiros espetáculos públicos de ópera em Portugal. A companhia de Alessandro Maria Paghetti interpretou os maiores êxitos de Pietro Metastasio, no drama sério.

Em vésperas do terramoto de 1755, e já sob a direção do empresário Agostinho da Silva, o Teatro da Rua dos Condes recebe uma companhia espanhola, e provavelmente também ópera de bonecos. Apesar da escassez de fontes de informação, a reunião dos dados alcançados compõe a imagem de um espaço dinâmico e pródigo desde o princípio.

O terramoto de 1755 certamente abalou o Teatro da Rua dos Condes, mas não pudemos encontrar fontes que provassem uma completa destruição do edifício nem um plano de reconstrução. Há, sim, provas de intervenções na casa. Apesar das dificuldades em explorar este período da nossa história, é um caminho que fica por completar.

Os documentos que conseguimos recuperar mostram que em 1759 o Condes já estava em atividade. Depois do sismo, ainda sob as rédeas de Agostinho da Silva, o espaço renasce e volta a ancorar-se nos cantores e bailarinos italianos. A difusão das assembleias de música na segunda metade do século XVIII deveu-se em parte à demora na licença régia para a ópera pública após o terramoto, e, sobretudo, enraíza-se na iniciativa do empresário do Teatro da Rua dos Condes para trazer a Lisboa uma companhia de canto italiana. A mesma iniciativa, aliás, está na origem da passagem destes artistas para o Porto, onde realizaram, ao que se sabe, o primeiro espetáculo de ópera a que assistiu a cidade invicta.

A retoma dos espetáculos concretiza-se com a primeira companhia de cómicos portugueses de que temos notícia a trabalhar no Condes, desde 1759. Incluía alguns dos principais atores da segunda metade do século XVIII: Francisco Xavier Vargo, Pedro António Pereira, Nicolau Luís da Silva e José Félix da Costa. Enfrentando a concorrência do Teatro do Bairro Alto, o Condes volta a ser o principal teatro público de ópera italiana, embora com temporadas intermitentes. O elo deste percurso é a escolha do espaço para teatro lírico pela Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos, em 1771. Assim, o Teatro da Rua dos Condes foi, até à fundação do Teatro de São Carlos, de Lisboa, em 1793, organismo propulsor do estabelecimento da ópera em Portugal e, por conseguinte, da influência da cultura italiana.

Porém, a elevada despesa exigida pelo teatro lírico não permitiu a sua continuidade. O Condes foi palco, novamente, de outros tipos de espetáculo: comédias, entremezes, dramas líricos traduzidos e cantados por atores portugueses, bem como dançarinos de corda e bonifrates.

É evidente, ao longo dos anos, a recorrente solicitação de apoio legal e financeiro aos poderes públicos pelos empresários, considerado indispensável ao desempenho da função de teatro nacional, e de local de entretenimento público. Geralmente aquém do valor solicitado, o apoio do Estado implicava um alinhamento com a ideologia instalada. Ambos os fatores surgem em destaque nas primeiras décadas do século XIX.

Nesta fase, o Condes, embora abandonando a ópera, acomoda-se facilmente ao caráter de teatro de declamação, e volta a receber a preferência das autoridades. A Intendência Geral da Polícia, em diversas ocasiões, elege-o como principal casa de espetáculos na capital, e os sucessivos governos concedem-lhe benefícios financeiros, pelas lotarias ou por subsídios diretos.

Há dois homens que se distinguem na direção do Teatro da Rua dos Condes entre 1799 e 1834: António José de Paula e seu herdeiro, Manuel Batista de Paula. O primeiro, ocupando os anos de 1799 a 1803, é responsável pela reativação do espaço, depois de sucessivas gestões ruinosas. Reorganiza a companhia cômica e consegue o regresso das atrizes ao palco. O segundo rivaliza com Agostinho da Silva na longevidade da sua empresa, mantendo-se na direção da sociedade de artistas durante quase três décadas. Manuel Batista de Paula revelou habilidade e flexibilidade necessárias para governar num período de grande instabilidade política. Soube adaptar os programas em função das exigências de liberais e absolutistas.

A vitória do liberalismo proporcionou uma profunda mudança na arte teatral do nosso país. Tomando como verdade inquestionável a importância do teatro na sociedade, o regime legislou e financiou a reorganização artística, baseada numa estética romântica e num plano educativo. O Condes volta a ser preferido como teatro nacional, o palco do novo drama, dos novos artistas. O impulso decisivo foi aplicado pela companhia francesa de Émile Doux, chegada a Portugal no momento exato da renovação. Atua entre 1835 e 1837, no Condes, e com ela aprende a nova companhia portuguesa, que Émile Doux toma a seu cargo.

Até 1846, o Condes funciona como teatro nacional e como centro da atividade teatral lisboeta, com assinalável sucesso entre o público e a crítica. Naquele ano, a abertura do Teatro Nacional D. Maria II dita a sua passagem a palco secundário, num contexto de expansão das salas de espetáculo. Resistindo, o Condes reabre em 1852 e reformula a sua vocação como teatro popular.

A instabilidade do empreendimento teatral ressalta claramente de todo o caminho deste espaço. Desde a sua fundação, o Teatro da Rua dos Condes é expressão do movimento de comercialização da atividade teatral. Excetuando os períodos de gestão pública, dependia de uma estratégia de captação de público, principal fonte de rendimento. Uma análise global permite concluir que a composição de sociedades conferia maior

estabilidade à empresa. O melhor exemplo é o da Associação do Teatro da Rua dos Condes, que garantiu a sobrevivência do espaço durante quase todo o período final de 1852 a 1882.

Embora afetada por conflitos internos na direção, a assembleia de sócios manteve firme suporte à atividade do teatro e transmitiu maior segurança salarial aos artistas. Nas três últimas décadas, o Condes foi um teatro alegre, atraindo multidões para assistirem a cenas cómicas, a mágicas, a dramas marítimos e militares, a revistas do ano, e para ouvirem as rimas cantadas em belos trechos musicais. Não lhe faltou público, pois respondeu à demanda da crescente população operária, dando-lhe divertimento para mitigar as excessivas horas de trabalho.

Pelo palco, pelos bastidores, pela plateia e pelos camarotes da Rua dos Condes passaram muitas das principais figuras da história do espetáculo em Portugal. Uma seleção breve de pessoas e entidades que marcam a história do Teatro da Rua dos Condes incluiria: 4.º conde da Ericeira, Agostinho da Silva, Francisco Xavier Vargo, Anna Zamperini, Paulino José da Silva, intendente Pina Manique, António José de Paula, Manuel Batista de Paula, Émile Doux, Almeida Garrett, Emília das Neves, Associação do Teatro da Rua dos Condes, José Carlos dos Santos, Sousa Bastos, Salvador Marques. No entanto, o Teatro da Rua dos Condes parece, ao mesmo tempo, ter vivido e prosperado independentemente de qualquer personalidade.

Sendo este um trabalho de conjunto, a abordagem de cada intervalo de tempo procura dar conta dos aspetos gerais; contudo, ficam estabelecidos os instrumentos para o lançamento de múltiplas pesquisas específicas. O material transcrito em anexo reúne uma significativa coleção de dados potenciadora de diferentes temas de investigação, que ultrapassam o âmbito particular de uma sala de espetáculos.

O percurso do Teatro da Rua dos Condes ao longo destes cerca de 150 anos permite uma demorada reflexão sobre a evolução do teatro português nos séculos XVIII-XIX. Não só o espaço albergou movimentos muito diversos, como também nestas datas o teatro em Portugal passou por intensas transformações. O papel do Teatro da Rua dos Condes nessas transformações é essencial: foi o centro das mais importantes operações que fizeram história, concentrou os esforços das principais figuras da mudança, apesar de uma aparência pobre, enquanto edifício.

## **FONTES E BIBLIOGRAFIA**

### **FONTES ARQUIVÍSTICAS**

#### **Arquivo Nacional da Torre do Tombo**

##### **Arquivo Distrital de Lisboa, Cartórios Notariais**

- 1.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de notas, lv. 590
- 1.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de notas, livros 675, 676
- 2.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, livros 534, 719, 721, 728, 729, 731
- 3.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, livros 635, 637, 1045, 1046, 1063, 1072, 1085, 2012, 2014, 2024
- 6.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, livros 26, 288, 290
- 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de notas, livros 476, 561, 582, 658, 663, 675
- 7.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de notas, livros 1, 5, 7, 8, 18, 19, 22, 153, 154, 156, 158
- 8.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, lv. 262
- 9.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, lv. 39
- 12.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de notas, livros 18, 31, 33, 34, 48, 61, 95
- 12.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de notas, lv. 96
- 14.º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, livros 12, 13, 16, 28, 30, 31, 33, 35, 47, 48, 57, 68, 86, 87
- 15.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício A, Livros de notas, livros 924, 925, 928, 929, 940, 951
- 15.º Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de notas, lv. 36

##### **Arquivo Distrital de Lisboa, Registos Paroquiais**

###### **Paróquia de São José:**

Livro de registo de casamentos 1742-1752

Livro de registo de óbitos 1764-1769

Livro de registo de óbitos 1768-1790

###### **Paróquia da Encarnação:**

Livro de registo de óbitos 1828-1853

Casa Real, cx. 3096; cx. 3097, n.º 17

Feitos findos, Fundo geral, Letra M, mç. 937, cx. 2; mç. 958

Hospital de S. José, Registo de receita, livros 724, 725

##### **Intendência Geral da Polícia**

Livros I, II, III, IV, VI, IX, XI, XIII, XIV, XVIII, XX, XXI, XXII

Livros 83, 193, 200, 201

##### **Ministério do Reino**

Livros 327, 422, 1223, 1224, 1225, 2426

Maços 454, 889, 992, 3533, 3654

Real Mesa Censória  
Lv. 4  
Cx. 324, doc. 2292  
Cx. 512, docs. 5166, 5170

### **Arquivo Distrital de Évora**

Registos Paroquiais  
Paróquia de São Mamede:  
Livro de registo de batismos 1669-1703  
Paróquia da Sé:  
Livro de registo de casamentos 1719-1735  
Livro de registo de batismos 1722-1727

### **Arquivo Histórico do Tribunal de Contas**

Décima da Cidade – Freguesia de São José:  
Livro da décima das propriedades 1762/1763  
Lançamento da décima dos prédios 1781  
Livros do arruamento de 1767, 1769, 1772, 1776, 1778, 1779, 1781, 1784, 1785, 1786, 1787

### **Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II**

Programas do Teatro da Rua dos Condes, pastas 772-1 e 772-2

### **Arquivo Histórico da Economia**

Arquivo do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Direção Geral do Comércio e Indústria. Associação do Teatro da Rua dos Condes

### **Arquivo Municipal de Lisboa – Arco do Cego**

Livro de escrituras n.º 8 – PT/AMLSB/CMLSBAH/FNAJ/001/00012/001  
Livro de escrituras n.º 9 – PT/AMLSB/CMLSB/AGER-N/02-02/00091  
Ofício do Comissariado da Divisão Policial de Lisboa – PT/AMLSB/AL/CMLSB/URB-G/23

### **Arquivo da Universidade de Coimbra**

Processos de cartas de curso, 1.ª s., cx. 38. IV-2ªD-12-2-10  
Matrículas 1739-1740, vol. 57. IV-1ªD-1-4-10  
Informações finais 1732-1771. IV-1ªD-2-1-53

### **Biblioteca da Ajuda**

*As avez muzicas do gabinete da Ill.ma e Ex.ma Sr.ª Condessa da Ericeira D. Maria Jozé da Graça, e Noronha celebram cantando, a sua felice restituição a Lisboa, depois de hum anno de auzencia na V.ª de Estremôz, aonde se inclinava á muzica de huñs*

*rouxinóes: silva jocosseria composta plo Ex.mo Conde da Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes. [1740?]. Ms. 49-III-60*

*[Carta de ofício do cônsul da Rússia para o conde d'Osterman, na Corte de S. Petersburgo, referindo a ida da família real à ópera e a relutância da rainha em permitir que as mulheres representem (20 de novembro de 1787)]. Pasta 51, XII-10*

### **Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra**

*À sentidíssima morte do Conde da Ericeira. Ms. 398*

*Rol e lembrança dos fidalgos, e titulos de comedias a elles applicados. [17--]. Ms. 388*

### **Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**

*[Apólices dos acionistas da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte]. 1771*

*[Contas da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte]. 1772-1781*

### **Biblioteca Nacional de Portugal**

*Contas do princípio do Theatro da Caza de Ópera do Bayro Alto dos annos de 1761 até julho de 1766. COD. 7178. Disponível em <http://purl.pt/26751>*

*Décimas de Nicolau Tolentino à famosa actriz veneziana Anna Zamperini. [1769?]. Ms. 257, n.º 37*

*Escripturas do Theatro da Rua dos Condes: 1772 a 1776. TSC lv. 1*

### **Biblioteca Pública de Évora**

*Diario. 1738-1740. Cód. CIV/1-8 d.*

*Mercurio de Lisboa. 1753-1754. Cód. CIV/1-22 d.*

*Opera nova intitullada Amor tem maior poder, que na caza da Rua dos Condes se expoem, e offerece á curiozidade luzitana este anno de 1738, por hum anonimo. Cód. CXIV/1-3 d.*

*Reparos feitos a Henrique da Silva Quintanilha, na traducção que fez da comedia de Regnard intitulada O legatario, que se representou no Theatro da Rua dos Condes. [17-]. Cód. CIX/1-6, n.º 6*

### **FONTES IMPRESSAS**

#### **Periódicos**

*L'abeille française. 1836*

*Almanach da Agencia Primitiva de Annuncios para 1871*



*Almanach de caricaturas.* 1874-1876  
*Almanach portuguez.* 1825-1826  
*O amigo do povo.* 1821  
*Anno noticioso e histórico.* 1742  
*Annuario do Archivo Pittoresco.* 1864-1866  
*O arauto.* 1854  
*A arte dramatica.* 1873-1877  
*Atalaia nacional dos theatros.* 1838  
*A aurora regenerada.* 1833  
*O azorrague.* 1838-1839  
*O binoculo.* 1876  
*Boletim do Arquivo Histórico Militar.* 1934  
*Campeão lisbonense.* 1822  
*A censura.* 1864  
*Chronica constitucional de Lisboa.* 1834  
*Chronica dos theatros.* 1861-1870  
*O chronista.* 1827  
*A cithara.* 1878  
*O constitucional.* 1835  
*O contemporaneo.* 1875-1877, 1879, 1880, 1882  
*Correio de Lisboa.* 1837, 1838, 1841, 1842  
*O correio portuguez.* 1843  
*O corretor lisbonense.* 1842-1843  
*O cronista.* 1827  
*O curioso dramatico.* 1880-1881  
*O cysne do Tejo.* 1856-1857  
*O democrata.* 1839-1840  
*O derriço.* 1852  
*O desenjoativo theatral.* 1838  
*Diário da Regência.* 1821  
*Diário do Governo.* 1821-1822, 1837  
*Diario illustrado.* 1872, 1874-1876, 1879, 1882  
*Diário lisbonense.* 1809, 1812  
*O director.* 1838  
*O dramatico.* 1843-1844  
*Ecco artistico.* 1911-1916  
*Ecco dos operarios.* 1851  
*Ecco litterario.* 1864  
*Ecco musical.* 1873-1874  
*O elenco.* 1839  
*O entre-acto.* 1837  
*O espectador.* 1844  
*O espectador imparcial.* 1866-1868  
*O espreitador do mundo novo.* 1802  
*Estrella d'alva.* 1861-1863  
*A estrella lusitana.* 1828  
*A fama.* 1843  
*A federação.* 1856-1866  
*Folha de annuncios.* 1834  
*Galeria familiar.* 1861-1862

*Galeria theatral.* 1849-1850  
*Gazeta da tarde.* 1875  
*Gazeta de Lisboa.* 1741, 1750, 1752, 1755, 1798-1823, 1827  
*Gazeta de Portugal.* 1822  
*Gazeta literaria ou noticia exacta dos principaes escriptos modernos, conforme a analysis, que delles fazem os melhores criticos, e diaristas da Europa: obra periodica para o anno de 1761*  
*A gazeta theatral.* 1856  
*Gazeta universal, politica, litteraria e mercantil.* 1821  
*Genio constitucional.* 1820  
*Gil Vicente.* 1852-1853  
*A guarda avançada dos domingos.* 1835  
*Hebdomadário lisbonense.* 1765  
*O illustrador.* 1845-1846  
*A imprensa.* 1852-1853  
*O independente.* 1840  
*Jornal da Sociedade Literaria Patriotica.* 1822  
*Jornal de Bellas Artes, ou Mnemósine lusitana.* 1816  
*Jornal do Conservatorio.* 1840  
*Journal de Littérature, des Sciences et des Arts.* 1781  
*La Lusitanie.* 1839  
*A Lysia dramatica.* 1846  
*O mensageiro lisbonense.* 1852  
*O mercurio lisbonense.* 1836  
*Mundo theatral.* 1855  
*O nacional.* 1834-1835  
*Observador portuguez.* 1819  
*O official do Braz-Tisana.* 1846  
*A opinião.* 1863  
*O patriota.* 1820-1821  
*O patriota.* 1844-1845  
*Perfis artisticos.* 1881-1883  
*O periodico dos pobres.* 1840  
*O pirata.* 1856  
*A platéa.* 1875-1876  
*Pontos nos ii.* 1887  
*O portuguez.* 1855  
*O portuguez.* 1866  
*O postilhão.* 1843  
*O publicador theatral.* 1838  
*Quadro litterario.* 1844  
*A rajada.* 1910  
*O ramalhete.* 1837-1844  
*O recreio popular.* 1855-1856  
*O redactor, ou Ensaio periodicos de litteratura, e conhecimentos scientificos destinados para illustrar a nação portugueza.* 1803  
*Revista dos espectaculos.* 1850-1857  
*Revista dos theatros.* 1843  
*Revista theatral.* 1843  
*Revista theatral.* 1869

*Revista universal lisbonense*. 1842-1846  
*A Revolução de Setembro*. 1852-1882  
*Rossi*. 1869-1870  
*Semana theatral*. 1866  
*A sentinella do palco*. 1840-1841  
*Telegrafo portuguez*. 1809, 1812-1813  
*O terrivel*. 1843  
*Theatro e assembléas*. 1856  
*O trovador*. 1855  
*O universal*. 1834-1835

## Monografias

ABASCAL PALAZÓN, Juan Manuel; CEBRIÁN, Rosario – *Los viajes de José Cornide por España y Portugal de 1754 a 1801*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009.

ABRANCHES, António Joaquim da Silva – *O captivo de Féz*. Lisboa: Typ. Portugueza, 1841.

BECKFORD, William – *A corte da rainha D. Maria I: correspondência 1787*. Conforme a tradução (anónima) da Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1901. Lisboa: Frenesi, 2007.

BINGRE, Francisco Joaquim – *Obras*. Ed. de Vanda Anastácio. Porto: Lello Editores, 2000. Vol. II.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du – *Verdadeiras ineditas obras poeticas de Manoel Maria Barbosa du Bocage. Tomo V e 2.º das suas Obras posthumas*. Lisboa: Na Impressão Regia, 1814.

*BREVE descrição dos espectaculos, que a companhia nacional do Theatro da Rua dos Condes offerece gratuitamente ao publico pelo motivo da feliz restauração de Portugal*. Lisboa: Na Of. de Simão Thaddeo Ferreira, 1808.

*BREVE descrição dos espectaculos, que os actores do Theatro Nacional da Rua dos Condes offerecerão gratuitamente aos seus compatriotas, e às tropas alliadas, pela feliz Restauração destes reinos*. [S.l.]: [s.n.], [1810?]

CARRÈRE, J. B. F. – *Panorama de Lisboa no ano de 1796*. Tradução de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.

*CARTA de hum amigo para outro, em que se dá succinta noticia dos effeitos do terremoto, succedido em o primeiro de novembro de 1755, com alguns principios fisicos para se conhecer a origem, e causa natural de semelhantes phenómenos terrestres, escripta por Bento Morganti*. Lisboa: Na Offic. de Domingos Rodrigues, 1756.

CHAVES, Pedro Carlos de Alcântara – *Revista do anno de 1859: scena com pertenções a comica e adubada com alguma musica*. Lisboa: Livraria de Viuva Marques & Filha, 1860.

– *Um actor passando o beneficio: scena comica original*. Lisboa: Livraria do Sr. Campos Junior, 1866.

*COLLECÇÃO das poesias distribuidas no Theatro Nacional da Rua dos Condes, por ocasião do festejo, com que a Sociedade do mesmo theatro solemnizou a feliz chegada a esta capital de Sua Magestade o Senhor D. João VI, rei constitucional de Portugal, Brazil, e Algarves*. Lisboa: Na Typografia de Bulhoens, 1821.

*COMMENTARIO latino e portuguez sobre o terremoto e incendio de Lisboa de que foy testemunha ocular seu autor Antonio Pereira, Padre da Congregação do Oratorio, que também o illustrou com notas*. Lisboa: Na Officina de Miguel Rodrigues, 1756.

*DESCRIPÇÃO das festas, e luminárias, com que a muito nobre, e sempre leal cidade de Lisboa celebrou no dia 15 de setembro de 1808, e seguintes o arvoreamento da bandeira portuguesa no Castello de S. Jorge desta cidade, feliz annúncio da Restauração da Pátria, pela evacuação das tropas francezas em Portugal, convencionada entre Sir Dalrymple, General em Chefe do Exercito Britanico, e Junot, General em Chefe do Exercito Francez, em 30 de agosto do mesmo anno*. Lisboa: Na Impressão Regia, 1808.

*DRAMA intitulado A palestra diaria, no jogo do bilhar, ou As paixoes dos theatros*. Lisboa: Na Officina de Antonio Gomes, 1789.

*ELOGIO do illustrissimo e excellentissimo Senhor D. Francisco Xavier Jozé de Menezes, IV Conde da Ericeira, do Conselho de Sua Magestade, e do de Guerra, Mestre de Campo General de seus exercitos, deputado da Junta dos Tres Estados, academico, e censor da Academia Real; composto e offerecido ao illustrissimo e excellentissimo Senhor D. Francisco Rafael de Menezes, VI Conde da Ericeira, II Marquez do Lourical, do Conselho de S. Mag., por D. Jozé Barboza, clerigo regular, chronista da Serenissima Casa de Bragança...* Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1745.

*EPITOME da vida do illustrissimo e excelentissimo senhor D. Luiz Carlos Ignacio Xavier de Menezes, primeiro Marquez do Lourical, quinto Conde da Ericeira, do Conselho de Sua Magestade, duas vezes visio-rey, e capitão general do Estado da India, escrito por D. Jozé Barbosa, clerigo regular, natural de Lisboa*. Lisboa: Na Offic. de Antonio Isidoro da Foseca, 1743.

*FABULAS de Eco, y Narciso, la primera, escrita por el Excellentissimo Señor Duque de Montellano, la segunda, respondida por los mismos consonantes por el Conde de Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes*. Lisboa Occidental: En la Imprenta Herreiriana, 1729.

FOX JUN., William – *Sketches and observations, made on a tour through various parts of Europe, in the years 1792, 1793, and 1794*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Printed for T. Conder, Bucklersbury; and J. Johnson, St. Paul's Church-Yard, 1799.

GARÇÃO, Correia – *Obras completas*. Vol. 2. Lisboa: Sá da Costa, 1958.

GARRETT, Almeida – *Correspondência inédita do Arquivo do Conservatório (1836-1841)*. Introdução e análise crítica de Duarte Ivo Cruz. Lisboa: INCM, 1995.

*INSTITUIÇÃO da Sociedade estabelecida para a subsistencia dos theatros públicos da corte*. Lisboa: Na Regia Typographia Silviana, [1771]

LEAL, António Mendes (trad.) – *Um casamento em miniatura: comedia n'um acto, ornada de musica*. Lisboa: Imprensa Commercial, 1854.

LEAL, José da Silva Mendes – *Os dous renegados*. Lisboa: Typographia da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1839.

*NOVA, e fiel relação do terremoto, que experimentou Lisboa, e todo Portugal no 1 de novembro de 1755, com algumas observaçoens curiosas, e a explicação das suas causas, por M. T. P.* Lisboa: Na Officina de Manoel Soares, 1756.

OLIVA, Luís de Sequeira – *Restauração dos Algarves, ou Os heroes de Faro e Olhão: drama historico em tres actos*. Lisboa: Na Impressão Régia, 1809.

*ORAÇAM panegyrica recitada no obsequio funebre que ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Conde da Ericeira D. Francisco Xavier Jozé de Menezes fez hum Academia deste Reyno, logo depois do seu falecimento, por hum anonimo seu obrigado, e devotissimo da Excellentissima Caza do Lourical*. Lisboa: Na Officina de Pedro Ferreira, 1746.

*PATEADA magica ou de conductor, dada no Theatro da Rua dos Condes, em a noite 8 de outubro do presente anno, offerecida aos empregados no mesmo theatro*. Lisboa: Na Typographia de Desiderio Marques Leão, 1825.

*PLANO da reforma da Sociedade do Theatro Nacional da Rua dos Condes, para ser additado às Instrucções, ou Regulamento provisorio da mesma Sociedade, que fora aprovado pela portaria régia de 3 de Fevereiro de 1812*. Lisboa: Na Typografia de Bulhões, 1819.

[POEMAS dedicados a artistas dos teatros portugueses]. Sécs. XVIII-XIX. Miscelânea BNP L. 597 L.

[POEMAS sobre teatros e touradas]. Séc. XVIII. BGUC Misc. 664.

QUEIRÓS, Fernando José de – *O verdadeiro heroismo, ou O anel de ferro*. Lisboa: Na Typografia de Bulhões, 1822.

RATTAZZI, Maria – *Portugal à vol d'oiseau*. Rio de Janeiro: Typ. Litteraria, 1880.

*RÉLATION historique du tremblement de terre survenu à Lisbonne le premier novembre 1755, avec un détail contenant la perte en hommes, eglises, convents, palais, maisons, diamans, meubles, marchandises, &c.* A la Haye: Chez Philanthrope, 1756.

RUDERS, Carl Israel – *Viagem em Portugal, 1798-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002. 2 vol.

SCHAW, J. – *Journal of a lady of quality: being the narrative of a journey from Scotland to the West Indies, North Carolina, and Portugal, in the years 1774 to 1776*. New Haven: Yale University Press, 1922.

SILVA, José Maria da Costa e – *A rebelião debellada*. Lisboa: Na Typografia de Bulhões, 1823.

SOUSA, José de Oliveira Trovão e – *Carta em que hum amigo dá noticia a outro do lamentavel successo de Lisboa*. Coimbra: Na Officina de Luis Secco Ferreyra, 1755.

*TRIBUTO de gratidão para recitar a actriz Josefa Tereza Soares, no Theatro Nacional da Rua dos Condes, no dia do seu beneficio 22 de Janeiro*. Lisboa: Na Offic. de Antonio Rodrigues Galhardo, 1803.

VELOSO, Francisco Ângelo da Silva – *Breve compendio da arte scenica, ou arte de declamar, por Francisco Angelo da Silva Velloso, creador e instituidor da associação theatral da rua dos Condes e contra-regra no theatro de D. Fernando*. Lisboa: Typ. de E. J. da Costa Sanches, 1856.

## BIBLIOGRAFIA

### Teatros

ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira – Os teatros do Porto na segunda metade do século XVIII. *Poligrafia*. Vol. 3 (1994), p. 55-90.

AZEVEDO, Maximiliano de – O Theatro da Rua dos Condes. *O Occidente*. Vol. 5, n.<sup>os</sup> 129, 131-136 e 139 (1882), vol. 6, n.<sup>os</sup> 148, 151, 153, 154, 159, 160, 162, 163, 167, 170, 172, 175 e 177-180 (1883).

BENEVIDES, Francisco da Fonseca – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo historico*. Ed. fac-similada. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993 (1.<sup>a</sup> ed. 1883).

CARNEIRO, Luís Soares – *Teatros portugueses de raiz italiana*. Porto: [s.n.], 2002. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. 2 vol.

CARVALHO, Mário Vieira de – *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. [S.l.]: INCM, 1993.

CYMBRON, Luísa – O Teatro de S. João do Porto: novos dados sobre o seu funcionamento (1834-1876). *Revista portuguesa de musicologia*. N.º 4-5 (1994-1995), p. 147-166.

GALLASCH-HALL, Aline; JANUÁRIO, Pedro Gomes – A Ópera do Tejo: materialização da festa como símbolo do poder régio. In: *Lisboa e a festa: celebrações religiosas e civis na cidade medieval e moderna: Colóquio de História e de História da Arte: actas*. Lisboa: Câmara Municipal, 2009. p. 237-268.

GALLIS, Alfredo – O antigo Theatro da Rua dos Condes. *Ilustração portugueza*. N.º 42 (1885).

GOMES, Francisco Luís Rosa Ferreira – *O Teatro da Graça na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: [s.n.], 2012. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

GUIMARÃES, José Ribeiro – O Theatro do Bairro Alto (Pateo do Conde de Soure). *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*. 4.<sup>a</sup> série, tomo XI, n.º 8 (out.-dez. 1908), p. 541-545, n.º 10 (abr.-jun. 1909), p. 663-670, n.º 11 (jul.-set. 1909), p. 744-754.

HENRIQUES, Bruno – *Teatro D. Fernando: um teatro de curto prazo*. Lisboa: [s.n.], 2013. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

LOPES, Henrique de Almeida – *Vida, morte e ressurreição do velho Teatro da Rua dos Condes*. Lisboa, [s.n.], 1968. Sep. da revista *Ocidente*, vol. 75.

LOUSADA, Maria Alexandre – Teatros particulares em Lisboa no início de Oitocentos. In: *Actas do Colóquio Formas e Espaços de Sociabilidade: Contributos para uma História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 2006.

MAGALHÃES, Paula Gomes – *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*. Lisboa: [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

– *Teatro da Trindade 150 anos: o palco da diversidade*. Lisboa: INATEL; Guerra & Paz, 2017.

MARTINS, Ana Rita – *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*. Lisboa: [s.n.], 2017. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – Os teatros régios portugueses em vésperas do terramoto de 1755. *Brotéria*. Vol. 157 (2003), p. 21-43.

PINHO, António C. – Alguns velhos teatros desta Lisboa alfacinha. *Olisipo*. N.º 144-145 (1981-1982), p. 21-34.

REYES PEÑA, Mercedes de los; BOLAÑOS DONOSO, Piedad – Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755). In: *El escritor y la escena: actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma, 1993. p. 229-273.

RIBAS, Tomás – *O Teatro da Trindade: 125 anos de vida*. Porto: Lello & Irmão, 1993.

RIBEIRO, Victor – O Pateo das Comédias e as representações teatrais (1729). *Arquivo literário*. Tomo VII (abr.-jun. 1924), p. 225-230.

SANTANA, Francisco – Teatros da Graça. *Olisipo*. N.º 144-145 (1981-1982), p. 7-20.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – Velhos teatros de Lisboa desaparecidos. *Olisipo*. A. 15, n.º 58 (abr. 1952), p. 70-78.

– *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa: [s.n.], 1955. Vol. 1.

SIMÕES, Adriana Cláudia Redondo – *Contas dos teatros públicos da corte: Teatro da Rua dos Condes, Teatro do Bairro Alto, Teatro da Graça*. Coimbra: [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

## **História do teatro em Portugal**

ALMEIDA, Maria João – *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. Lisboa: INCM, 2007.



ASSIS, José Bento de Araújo – *Biographia da actriz Luiza Leopoldina Fialho*. Lisboa: Lallemant Frères, 1881.

BARATA, José Oliveira – *História do teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*. Algés: Difel, 1998.

BASTO, A. Magalhães – Falam velhos manuscritos... *O primeiro de janeiro*, 28/7, 4/8, 11/8 e 25/8 de 1950.

BASTOS, Sousa – *Carteira do artista*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1898.

- Tempos que fogem. *A rajada*. Janeiro-março 1910.
- *Recordações de teatro*. Lisboa: Editorial Seculo, 1947.
- *Dicionário de teatro português*. Coimbra: Minerva, 1994 (1.<sup>a</sup> ed. 1908).

BIOGRAPHIA. Carlota Talassi da Silva. *Galeria theatral: jornal critico-litterario*. N.º 7 (11 nov. 1849).

BIOGRAPHIA. Epifanio Aniceto Gonçalves. *Galeria theatral: jornal critico-litterario*. N.º 3 (28 out. 1849).

BRAGA, Teófilo – *Historia do theatro portuguez. A baixa comedia e a opera: seculo XVIII*. Porto: Imprensa Portugueza-Editora, 1871.

– *Historia da litteratura portugueza. A Arcadia Lusitana: Garção, Quita, Figueiredo, Diniz*. Porto: Livraria Chardron, 1899.

BRILHANTE, Maria João – Théâtre et salles de théâtre à Lisbonne dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle. In: *Transactions of the Eighth International Congress of the Enlightenment*. Oxford: The Voltaire Foundation, 1991. p. 1555-1559.

BRITO, Manuel Carlos de – Fontes para a história da ópera em Portugal no século XVIII (1708-1793). *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*. N.º 42/43 (jul.-out. 1984), p. 17-23.

– *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: University Press, 1989.

– *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

– A música profana e a ópera no tempo de D. João V. *Claro-Escuro*. N.º 2-3 (maio-nov. 1989), p. 105-118.

– Novos dados sobre a música no reinado de D. João V. In: *Livro de homenagem a Macário Santiago Kastner*. Lisboa: FCG, 1992. p. 513-533.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da; ANASTÁCIO, Vanda – *O teatro em Lisboa no tempo do marquês de Pombal*. Lisboa: IPM, 2004.

CAMÕES, José – Labirintos inconstantes entre palcos e oficinas: percursos do teatro em Portugal do século XVIII. In: *Atas do Colóquio Internacional “Touros, Tragédias, Bailes e Comédias: Espetáculos e Divertimentos em Portugal no Século XVIII”*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 21-22 de maio de 2015. p. 25-34.

– Ingerências regulamentares: mecanismos de controlo da actividade teatral na segunda metade do século XVIII português. In: Jacopo Masi, José Pedro Serra, Sofia Frade (coord.) – *Théâtre: esthétique et pouvoir*. Tome 1. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2016. p. 207-225.

– Antinori-Avondano: a Ópera da Estrela ou fracasso de uma empresa teatral luso-italiana. *Estudos italianos em Portugal*. Nova série, n.º 12 (2017), p. 225-236.

CARREIRA, Laureano – *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1988.

CASELLA, Alfredo – Rapporti musicali italo-portoghesi. In: *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo: memorie e documenti*. Roma: Reale Accademia d'Italia, 1940. p. 409-415.

CASTELO BRANCO, Camilo – O palco portuguez em 1815. In: *Noites de insomnia oferecidas a quem não póde dormir*. Porto: Chardron, 1874. N.º 9 (setembro). p. 31-65.

– João Baptista Gomes. In: *Noites de insomnia oferecidas a quem não póde dormir*. Porto: Chardron, 1874. N.º 11 (novembro). p. 89-94.

CASTRO, Aníbal Pinto de – *Breves reflexões sobre o teatro em Portugal nos séculos XVII a XVIII*. Coimbra: [s.n.], 1974. Sep. de *Catálogo da colecção de miscelâneas* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, vol. VII.

CICCIA, Marie-Noëlle – Equivoque et ironie dans la poesie satirique contre la cantatrice Anna Zamperini a Lisbonne (1772). *Carnets*. N.º 2 (janvier 2010), p. 81-97.

COELHO, Filomena – *O tempo dos comediantes: estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.

COSTA, Maria Emília dos Ramos – *A vivência teatral entre 1771 e 1860: o que nos dizem as leis*. Lisboa: [s.n.], 2014. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

CRANMER, David – *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*. [S.l.: s.n., 1997]. Dissertation submitted for the degree of Ph. D. (Music), University of London.

– Operatic relations between Portugal and London during the Napoleonic period. *Revista portuguesa de musicologia*. N.º 10 (2000), p. 11-30.

– L'opéra dans les théâtres privés entre 1733 et 1792. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Vol. 49 (2005), p. 83-91.

– Prima la musica, poi le parole?: problemáticas na reconstituição da música do teatro português setecentista. In: *Atas do Colóquio Internacional "Touros, Tragédias, Bailes e Comédias: Espetáculos e Divertimentos em Portugal no Século XVIII"*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 21-22 de maio de 2015. p. 48-60.

– *Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Colibri, 2017.

CRUZ, Duarte Ivo – *História do teatro português: o ciclo do romantismo (do Judeu a Camilo)*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

CUNHA, Xavier da – *Os elogios dramaticos*. Lisboa: Typographia Universal, 1916.

DIAS, João Pereira – *Cenários do Teatro de S. Carlos*. Lisboa: MNE, 1940.

DI PASQUALE, Daniela – *Metastasio al gusto portoghese*. Roma: Aracne, 2007.

DODERER, Gerhard; FERNANDES, Cremilde Rosado – A música da sociedade joanina nos relatórios da nunciatura apostólica em Lisboa (1706-1750). *Revista portuguesa de musicologia*. Vol. 3 (1993), p. 69-146.

EMILIA DAS NEVES: *documentos para a sua biography, por um dos seus admiradores*. Lisboa: Lallemant Frères, 1875.

FERREIRA, Isidoro Sabino – *Memorias do actor Izidoro escriptas por elle mesmo, precedidas do retrato do auctor e de uma carta do Ex.mo Sr. F. Palha*. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1876.

FERREIRA, José Maria de Andrade – *Biographia da actriz Delphina*. Lisboa: Typographia de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1859.

FERREIRA, Licínia Rodrigues – *Júlio César Machado cronista de teatro: os folhetins d'A Revolução de Setembro e do Diário de notícias*. Lisboa: [s.n.], 2011. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

– O empresário de teatro no século XVIII: o caso de Agostinho da Silva de Seixas. In: *Atas do Colóquio Internacional “Touros, Tragédias, Bailes e Comédias: Espetáculos e Divertimentos em Portugal no Século XVIII”*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 21-22 de maio de 2015. p. 61-68.

– Luís José Baiardo e o teatro em Portugal na primeira metade do séc. XIX. *Ilseña*. N.º 60 (jan.-jun. 2017), p. 25-44.

– A passagem dos Setaro em Portugal: ópera depois do terramoto de 1755. *Revista portuguesa de musicologia*. Vol. 4, n.º 2 (2017), p. 273-282.

FERREIRA, Paula C. A. F. – *Ópera italiana nos teatros do Porto (1760-1820): memórias de um tempo e de uma cidade*. Coimbra: [s.n.], 1998. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

FRÈCHES, Claude-Henri – António José da Silva (O Judeu) et les marionnettes. *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*. Tome V, n.º 2 (1954), p. 325-344.

– Le théâtre aristocratique et l'évolution du gout au Portugal d'après la *Gazeta de Lisboa* de 1715 à 1739. *Bulletin des études portugaises*. Nouvelle série, tome 26 (1965), p. 95-110.

GONÇALVES, Duarte – A Sociedade estabelecida para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte: uma “companhia pombalina”. *População e sociedade*. Vol. 22 (2014), p. 195-206.

GONÇALVES, Isabel – A introdução e a recepção da ópera cómica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851. *Revista portuguesa de musicologia*. N.º 13 (2003), p. 93-111.

– *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de doutoramento em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

HERCULANO, Alexandre – *Opúsculos V*. Lisboa: Editorial Presença, 1986.

LAVAGNINO, Emilio – *L'opera del genio italiano all'estero: gli artisti italiani in Portogallo*. Roma: La Libreria dello Stato, 1940.

MACEDO, José Agostinho de – *As pateadas de theatro investigadas na sua origem, e causas*. Lisboa: Na Impressão Regia, 1812.

MAGALHÃES, Paula Gomes – *Sousa Bastos*. Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 2018.

MARQUES, Fernando Carmino – *Le théâtre au Portugal de 1800 à 1822*. Paris: [s.n.], 1995. Thèse de doctorat, Université de Paris – Sorbonne.

– *Le théâtre au Portugal 1800-1822: catalogue des pièces éditées, manuscrites et représentées*. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Vol. 38 (1999), p. 373-467.

MARQUES, Joaquim José – *Cronologia da ópera em Portugal*. Lisboa: [s.n.], 1947.

MARTINS, José Pedro Ribeiro – *O teatro no Porto no século XVIII*. Porto: [s.n.], 1982. Sep. de *Revista de História*, vol. 3.

MENDONÇA, Isabel Mayer Godinho – Domenico Francia: um artista bolonhês no Portugal joanino. In: *Artistas e artífices e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa: actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro*. Porto: Faculdade de Letras, 2007.

MIRANDA, José da Costa – *Teatro italiano, manuscrito (século XVIII): sobre alguns textos existentes em bibliotecas e arquivos portugueses*. Coimbra: [s.n.], 1976.

– *D. Francisco Xavier de Meneses, As aves muzicas: uma silva joco-séria, documento curioso sobre os primeiros tempos da ópera italiana em Lisboa*. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade, 1984.

– *Teatro no tempo do marquês de Pombal: divertimento e poder*. In: *Pombal revisitado: comunicações ao colóquio internacional organizado pela Comissão das Comemorações do 2.º Centenário da Morte do Marquês de Pombal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1984. Vol. II, p. 271-286.

MONFORT, Jacqueline – Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750). *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. 4 (1972), p. 566-599.

MOREAU, Mário – *Cantores de ópera portugueses*. Vol. I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

MUSSER, Ricarda – “O deleite pela representação teatral está generalizado em Portugal”: o teatro português na época de D. Maria II segundo relatos de viagem alemães e ingleses. In: Christoph Müller; Martin Neumann (eds.) – *O teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Colibri, 2015. p. 75-85.

NOGUEIRA, José Maria António – Memórias do teatro português (1588-1762). In: *Esparsos*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1934. p. 37-55.

PIMENTEL, Alberto – *Zamperineida, segundo um manuscripto da Bibliotheca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1907.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa – *La querelle du théâtre espagnol et du théâtre français au Portugal dans la première moitié du XVIIIème siècle*. Coimbra: Revista de História Literária de Portugal, 1962.

PINHEIRO, António – *Theatro portuguez (arte e artistas)*. Lisboa: Typographia do Archivo Theatral, 1909.

REBELO, Luís Francisco – *O teatro romântico (1838-1869)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

– *História do teatro de revista em Portugal. 1, Da Regeneração à República*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

– L’empreinte du théâtre français au Portugal au cours du XIXe siècle. In: Jean-Claude Yon (ed.) – *Le théâtre français à l’étranger au XIXe siècle: histoire d’une suprématie culturelle*. [Paris]: Nouveau Monde, 2008. p. 342-349.

– *Três espelhos: uma visão panorâmica do teatro português do liberalismo à ditadura (1820-1926)*. Lisboa: INCM, 2010.

REBELO, Luís Francisco (org.) – *Teatro português em um acto (1800-1899)*. Lisboa: INCM, 2003.

RIBEIRO, M. Félix – *Os mais antigos cinemas de Lisboa (1896-1939)*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1978.

RIBEIRO, Mário de Sampaio – *Luísa de Aguiar Todi*. Lisboa: Edição da Revista “Ocidente”, 1943.

ROSA, Marta Brites – *António José de Paula: um percurso teatral por territórios setecentistas*. Lisboa: [s.n.], 2017. Tese de doutoramento em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ROSSI, Giuseppe Carlo – A influência italiana no teatro português do século XVIII. In: *A evolução e o espírito do teatro em Portugal: 2.º ciclo (1.ª série) de conferências promovido pelo Século – 1947*. Lisboa: Editorial Século, 1948. p. 279-334.

SALGADO, João – *Historia do theatro em Portugal*. Lisboa: David Corazzi, 1885.

SANTOS, Ana Clara – Invasions françaises ou les modalités de présence du théâtre français au Portugal. *Carnets, invasions & évasions*. N. spécial (automne-hiver 2011/2012), p. 207-218.

– A colecção *Arquivo teatral* ou A importação do repertório teatral parisiense. In: Manuela Carvalho; Daniela Di Pasquale (eds.) – *Depois do labirinto: teatro e tradução*. Lisboa: Nova Vega, 2012. p. 75-98.

– Réception de la comédie française au Portugal (XVIIIe-XIXe siècles). *Anales de filología francesa*. N.º 21 (2013), p. 365-383.

SANTOS, Ana Clara; VASCONCELOS, Ana Isabel – *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: INCM, 2007.

– *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1846-1852)*. Lisboa: INCM, 2011.

SANTOS, Graça dos – Un français à Lisbonne: Émile Doux et l'avènement de la scène romantique au Portugal. In: Jean-Claude Yon (ed.) – *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. [Paris]: Nouveau Monde, 2008. p. 326-341.

SASPORTES, José – *História da dança em Portugal*. Lisboa: FCG, 1970.

– *Trajectória da dança teatral em Portugal*. [S.l.]: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SCHERPEREEL, Joseph – *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: FCG, 1985.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Teatro de outros tempos: elementos para a história do teatro português*. Lisboa: Olissiponense, 1933.

– Os pátios de comédia e o teatro de cordel: conferência pronunciada em 18 de maio de 1946. In: *A evolução e o espírito do teatro em Portugal: 2.º ciclo (1.ª série) de conferências promovido pelo Século – 1947*. Lisboa: Editorial Século, 1948. p. 221-254.

– A Conquista de Lisboa no Teatro da Rua dos Condes. *Olisipo*. Ano XVIII, n.º 72 (outubro 1955), p. 145-148.

SILVA, Luís Filipe Carraça da – *João Anastácio Rosa: “um actor do seu tempo”*. Lisboa: [s.n.], 2004. Dissertação de mestrado em Estudos de Teatro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

SILVEIRA, Pedro da – Do “verdadeiro romance” à verdade sem romance: Nicolau Luís da Silva. *Vértice*. N.º 298 (1968), p. 502-513.

SIMÕES, Lucinda – *Memórias: factos e impressões*. Rio de Janeiro: S. A. Litho-Typographia Fluminense, 1922.

SOUSA, Maria Leonor Machado de – *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Editorial Novaera, 1978.

VASCONCELOS, Ana Isabel – *O drama histórico português do século XIX (1836-56)*. Lisboa: FCG, 2003.

– *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*. Lisboa: IPM, 2003.

– A farsa lírica no teatro romântico ou a forma mínima da desejada nova ópera portuguesa. *Forma breve*. N.º 5 (2007), p. 139-150.

– *Emília das Neves*. Lisboa: INCM, 2017.

VASCONCELOS, Joaquim de – *Os musicos portugueses: biographia – bibliographia*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

VASQUES, Eugénia – *A escola de teatro do Conservatório: contributo para uma história do Conservatório de Lisboa*. Lisboa: Gradiva, 2012.

VITERBO, Sousa – Subsídios para a historia da musica em Portugal. *O Instituto*. Vol. LXXIII (1926).

### **Obras de contextualização**

ABECASSIS, Maria Isabel Braga – *A real barraca: a residência na Ajuda dos reis de Portugal após o terramoto (1756-1794)*. Lisboa: Tribuna, 2009.

ALVES, José Augusto dos Santos – *A opinião pública em Portugal (1780-1820)*. Lisboa: UAL, 2000.

ANDIOC, René – *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. 2.<sup>a</sup> ed., cor. y aum. Madrid: Editorial Castalia, 1988.

ANSELMO, Artur – O livro português na época de D. João V. In: *Estudos de história do livro*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. p. 87-98.

ARAÚJO, Norberto de – *Peregrinações em Lisboa*. Vol. XIV. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Vega, 1993.

BALBI, Adrien – *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*. Lisboa: INCM; Coimbra: FEUC, 2004. Edição facsimilada da edição de Paris, Rey et Gravier Libraires, 1822.

BARTOLI, Francesco – *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*. In Padova: Per li Conzatti a S. Lorenzo, 1781. 2 t.

BELO, André – Nouvelles imprimées et nouvelles manuscrites dans le Portugal du XVIII<sup>e</sup> siècle: le caractère social de l'information. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Vol. 49 (2005), p. 137-146.

BERNARDINO, Teresa – *Sociedade e atitudes mentais em Portugal (1777-1810)*. [S.l.]: INCM, 1986.

BOYD, Malcolm; CARRERAS, Juan José (eds.) – *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge: University Press, 2000.

BRASÃO, Eduardo – *D. João V: subsídios para a história do seu reinado*. Porto: Portucalense Editora, 1945.

BREWER, John – *The pleasures of the imagination: English culture in the eighteenth century*. New York: Farrar Straus Giroux, 1997.

BRITO, J. J. Gomes de – *Ruas de Lisboa*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1935. Vol. 3 (T a Z).

BROCHADO, José da Cunha – *Memórias*. Coimbra: França Amado, 1909.

BUESCU, Ana Isabel – Cultura impressa e cultura manuscrita em Portugal na época moderna: uma sondagem. *Penélope*. N.º 21 (1999), p. 11-32.

CABRAL, António Machado de Faria Pina – Memórias históricas de Lisboa: 1680 a 1716. In: *Lisboa e seu termo: estudos e documentos*. Lisboa: [s.n.], 1948. Vol. II, p. 9-98.

CÂNCIO, Francisco – *Aspectos de Lisboa no século XIX*. [S.l.]: [s.n.], 1939.

– *Lisboa: figuras e casos do passado*. Vol. I. Lisboa: [s.n.], 1942.

– *Lisboa no tempo do Passeio Público*. Lisboa: [s.n.], 1962-1963. 2 vol.

CARREIRA, Xoán M. – Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica. In: Malcolm Boyd; Juan José Carreras (eds.) – *La música en España en el siglo XVIII*. Cambridge: University Press, 2000. p. 29-40.

CARVALHO, A. Aires de – Documentário artístico do primeiro quartel de Setecentos, exarado nas notas dos tabeliães de Lisboa. *Bracara Augusta*. Vol. 27, n.º 63 (75) (1973), p. 131-212.

– *Os três arquitectos da Ajuda do “rocaïlle” ao neoclássico: Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1747-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1979.

CARVALHO, Pinto de (Tinop) – *Lisboa d’outros tempos. II, Os cafés*. Lisboa: Fenda, 1991 (1.ª ed. 1899).

CASTELO BRANCO, Fernando – *Lisboa seiscentista*. 4.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1990 (1.ª ed. 1956).

CASTILHO, Júlio de – *Lisboa antiga. Vol. I, O Bairro Alto*. 3.ª ed., dir., rev. e anot. por Gustavo de Matos Sequeira. Lisboa: CML, 1954.

CLAY, Lauren R. – *Stagestruck: the business of theater in eighteenth-century France and its colonies*. Cornell: University Press, 2013.

DANTAS, Júlio – *O amor em Portugal no século XVIII*. 2.ª ed., rev. Porto: Chardron, 1917.

DIAS, Marina Tavares – *Lisboa desaparecida*. Vol. 2. 4.ª ed. [S.l.]: Quimera, 1995.

DUBATTI, Jorge – *Introducción a los estudios teatrales: propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.

FERNANDES, Eduardo – *Memórias do “Esculápio”: das mãos da parteira ao ano da república*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1940.



FERRO, João Pedro – *A população portuguesa no final do Antigo Regime (1750-1815)*. Lisboa: Presença, 1995.

FRANÇA, José Augusto – *Lisboa pombalina e o iluminismo*. Lisboa: Bertrand, 1987.

GINZBURG, Carlo – *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1991.

GODOLFIM, Costa – *A associação: história e desenvolvimento das associações portuguesas*. Lisboa: Seara Nova, 1974.

GRANDELA, Francisco de Almeida – *Memórias e receitas culinárias dos Makavenkos*. Pref. de Anabela Natário. Sintra: Colares Editora, 2010.

GUEDES, Fernando – *O livro e a leitura em Portugal: subsídios para a sua história: séculos XVIII-XIX*. Lisboa: Editorial Verbo, 1987.

HENRIQUES, Tiago – O Arquivo da Casa de Lourical. In: Maria de Lurdes Rosa (org.) – *Arquivos de família, séculos XIII-XX: que presente, que futuro?* Lisboa: IEM; CHAM, 2012. p. 141-152.

HERCULANO, Alexandre – Elogio historico de Sebastião Xavier Botelho. In: *Opusculos*. Tomo IX. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1909. p. 201-228.

*LISBOA e seu termo: estudos e documentos*. Lisboa: [s.n.], 1948. Vol. II.

MADUREIRA, Nuno Luís – *Lisboa: luxo e distinção 1750-1830*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1990.

MANIQUE, Luís de Pina – Plantas topográficas de Lisboa: a colecção levada para o Brasil durante as invasões. In: *Lisboa e seu termo: estudos e documentos*. Lisboa: [s.n.], 1948. Vol. II, p. 179-204.

MATOSO, Luís Montês – *Ano noticioso e historico*. Lisboa: BN, 1934-1937. Reed. de Lisboa: Na Officina da Laboriosa Curiosidade, 1740. 2 vol.

MELTON, James – *La aparición del público durante la Ilustración europea*. Trad. de Ricardo García Pérez. Valencia: Universitat, 2009.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo Freitas – *O crepúsculo dos grandes (1750-1832)*. Lisboa: INCM, 1998.

MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva – *No alvorecer do «Iluminismo» em Portugal: D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde da Ericeira*. Coimbra: [s.n.], 1965.

MOURÃO, Luís Filipe Pereira – *A linguagem conversacional de Eugène Scribe e os seus efeitos nas práticas de escrita dramática desde o século XIX*. Lisboa: [s.n.], 2013. Dissertação de mestrado em Artes Cénicas, Universidade Nova de Lisboa.

NORONHA, Eduardo de – *Estroinas e estroinices: ruina e morte do conde de Farrobo*. Lisboa: João Romano Torres & C.<sup>a</sup>, 1922.

– *Pina Manique: o intendente de antes quebrar... (costumes, banditismo e policia no fim do seculo XVIII, principios do seculo XIX)*. Porto: Livraria Civilização, 1923.

OLIVEIRA, Cavaleiro de – *Recreação periodica I*. Pref. e trad. de Aquilino Ribeiro. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1922.

OLIVEIRA, Eduardo Freire de – *Elementos para a historia do municipio de Lisboa. 1.<sup>a</sup> Parte, Tomo VI*. Lisboa: Typographia Universal, 1891. *1.<sup>a</sup> Parte, Tomo XVII*. Lisboa: Typographia Universal, 1911.

PALMEIRIM, Luís Augusto – *Os excentricos do meu tempo*. Lisboa: M. Gomes, 1891.

RATTON, Jácome – *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo em Portugal de maio de 1747 a setembro de 1810*. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Fenda, 2007 (1.<sup>a</sup> ed. 1813).

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen – La trastienda de la ilustración: el empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España. *Il saggiatore musicale*. A. V, n.º 2 (1998), p. 245-268.

SANTOS, Maria de Lourdes Lima dos – Para a análise das ideologias da burguesia. *Análise social*. Vol. 14, n.º 53 (1978), p. 39-80.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos – *Depois do terramoto: subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências, 1967.

SILVA, Armando Malheiro da – *Miguelismo: ideologia e mito*. Coimbra: Minerva, 1993.

SILVA, Inocêncio Francisco da – *Memorias para a vida intima de José Agostinho de Macedo: obra posthuma, organizada sobre tres redacções manuscriptas de 1848, 1854 e 1863, e ampliada em quanto a documentos e bibliographia por Theophilo Braga*. Lisboa: Por ordem e na Typographia da Academia Real das Sciencias, 1899.

SILVA, José Soares da – *Gazeta em forma de carta (1701-1716)*. Lisboa: BN, 1933.

SOUSA, Francisco Luís Pereira de – *O terremoto do 1.º de novembro de 1755 em Portugal e um estudo demográfico. Vol. III, Distrito de Lisboa*. Lisboa: Tipografia do Comércio, 1928.

TENGARRINHA, José – *Nova história da imprensa portuguesa das origens a 1865*. Lisboa: Temas e Debates, 2013.

VIDAL, Angelina – *Lisboa antiga e Lisboa moderna: elementos históricos da sua evolução*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Vega, 1994.

WIEL, Taddeo – *I teatri musicali veneziani del Settecento: catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*. Venezia: Fratelli Visentini, 1897.

YON, Jean-Claude – *Eugène Scribe: la fortune et la liberté*. Saint-Genouph: Librairie Nizet, 2000.

### **Catálogos, instrumentos de pesquisa e obras de referência**

ANDRADE, Adriano da Guerra – *Dicionário de pseudónimos e iniciais de escritores portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA – *Catálogo de manuscritos*. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1935.

– *Catálogo da colecção de miscelâneas: teatro*. Coimbra: BG, 1974.

BIBLIOTECA NACIONAL DE LISBOA – *Inventario dos manuscriptos (secção XIII): collecção pombalina*. Lisboa: BN, 1889.

– *Index das notas de varios tabelliães de Lisboa, entre os annos de 1580 e 1747*. Lisboa: BN, 1930. 4 vol.

– *Jornais e revistas portuguesas do século XIX*. Lisboa: BN, 1998-2002. 2 vol.

– *Catálogo da colecção de códices: COD. 12888-13292*. Lisboa: BN, 1999.

– *Catálogo da colecção de códices: COD. 851-1500*. Lisboa: BN, 2001.

CARVALHO, A. Aires de – *Catálogo da colecção de desenhos [da] Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: BN, 1977.

*CATÁLOGO da importante biblioteca que pertenceu ao falecido escritor e musicógrafo erudito e bibliófilo ilustre Manuel de Carvalhaes (Manuel Pereira Peixoto d'Almeida Carvalhaes) enriquecido com numerosas citações dos principais escritores e bibliófilos portugueses e estrangeiros, acerca do mérito de muitas obras e edições, com frontispícios reproduzidos pela zincografia, organizado por Augusto Sá da Costa, que será vendida em leilão sob a direcção da Livraria Sá da Costa no dia 4 do próximo mês de junho...* Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1928.

*CATALOGO dos manuscriptos da Bibliotheca Publica Eborensis ordenados com as descrições e notas do bibliothecario Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara e com outras proprias por Joaquim Antonio de Sousa Telles de Matos. Tomo II, Que comprehende a litteratura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1869.

*COLLECÇÃO das leys, decretos, e alvarás, que comprehende o feliz reinado delrey fidelissimo D. José o I. Nosso Senhor...* Lisboa: Of. Miguel Rodrigues, 1761. T. 1.

*COLLECÇÃO de legislação portugueza desde a ultima compilação das Ordenações, offerecida a El Rei Nosso Senhor pelo desembargador Antonio Delgado da Silva: legislação de 1811 a 1820*. Lisboa: Na Typografia Maignense, 1825.

*COLLECÇÃO official da legislação portuguesa redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos do Conselho de Sua Magestade e juiz da Relação de Lisboa: anno de 1853.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1854.

*COLLECÇÃO official da legislação portuguesa redigida por José Maximo de Castro Neto Leite e Vasconcellos do Conselho de Sua Magestade e juiz da Relação de Lisboa: anno de 1856.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1857.

*CORAGO: repertorio e archivio dei libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900.* Bologna: Università. DOI: 10.6092/UNIBO/CORAGO

COSTA, António Carvalho da – *Corografia portugueza e descripçam topografica do famoso reyno de Portugal*. T. III. 2.<sup>a</sup> ed. Braga: Domingos Gonçalves Gouvea, 1869.

CUNHA, Alfredo da – *Elementos para a história da imprensa periódica portuguesa (1641-1821)*. Lisboa: [s.n.], 1941. Sep. de *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*, Tomo IV.

FARIA, Miguel Figueira de; MENDES, José Amado – *Dicionário de história empresarial portuguesa: séculos XIX e XX. Volume I, Instituições bancárias*. Lisboa: INCM, 2013.

FONDO MANUEL CARVALHAES. Roma: Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale nel Mezzogiorno. Catálogo em linha. Disponível em <http://www.ismez.org/carvalhaes/home.php>

HIGHFILL, Philip H. *et al.* – *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers & other stage personnel in London, 1660-1800*. Southern Illinois: University Press, 1993. Vol. 16.

*HTPonline: documentos para a história do teatro em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro. Disponível em <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/default.htm>

*ÍNDICE dos «Elementos para a história do município de Lisboa»*. Lisboa: Câmara Municipal, 1942-1943. Vol. I (A-C), vol. II (D-Z).

LIBRARY OF CONGRESS – *Catalogue of opera librettos printed before 1800, prepared by Oscar George Theodore Sonneck, chief of the Division of Music*. Washington: Government Printing Office, 1914.

LISBOA, João Luís; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis; OLIVAL, Fernanda – *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora. Vol. I (1729-1731)*. Lisboa: Colibri; CHC-UNL; CIDEHUS-UE, 2002.

– *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora. Vol. II (1732-1734)*. Lisboa: Colibri; CHC-UNL; CIDEHUS-UE, 2005.

– *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora. Vol. III (1735-1737)*. Lisboa: Colibri; CHC-UNL; CIDEHUS-EU; CHAM-UNL-UA, 2011.

MACHADO, Cirilo Volkmar – *Collecção de memorias relativas ás vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica*. Tomo II. Lisboa: Na Officina de Ignacio Rodrigues, 1747.

*MANUSCRITOS da Ajuda (guia)*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1966-1973. 2 vol.

*MANUSCRITOS do Fonds Portugais da Biblioteca Nacional de França*. [S.l.]: CNCDP, 2001.

PEREIRA, Maria Stela Afonso Gonçalves; COSTA, Mário Alberto Nunes – *Catálogo da colecção de desenhos avulsos do Arquivo Histórico do Ministério da Habitação e Obras Públicas*. Lisboa: Secretaria-Geral do Ministério, 1980.

PIRES, José Rodrigues – *Catálogo de uma preciosa biblioteca de arte, literatura e história ... que vai ser leiloada...* Lisboa: Soares & Mendonça, 1975. 4.<sup>a</sup> parte (que contém Teatro de cordel)

SADIE, Stanley (ed.) – *The new Grove dictionary of opera. Volume Four, Roe-Z, Appendices*. London: Macmillan Press, 1992.

SANTOS, Mariana Amélia Machado – *Catálogo de música manuscrita da Biblioteca da Ajuda*. Lisboa: BA, 1958.

SARTORI, Claudio – *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli Editori, 1990.

SERRÃO, Joel (coord.) – *Roteiro de fontes da história portuguesa contemporânea*. Lisboa: INIC, 1989. 4 vol.

SILVA, Inocêncio Francisco da – *Diccionario bibliographico portuguez. Tomo oitavo (primeiro do supplemento)*. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 1867.

– *Diccionario bibliographico portuguez. Tomo XX (13.º do supplemento)*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1911.

SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira – *Dicionário de iconografia portuguesa*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1947.

SOUSA, António Caetano de – *Historia genealogica da Casa Real Portuguesa, desde a sua origem até o presente ...* Tomo II. Lisboa Occidental: Na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1736.

TREMOCEIRO, Paulo; JORGE, Teresa Revés – *Secretaria de Estado dos Negócios do Reino/Ministério do Reino: inventário*. Lisboa: IAN/TT, 1999.

VIEIRA, Ernesto – *Diccionario biographico de musicos portuguezes*. Vol. 1. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

